BIBLIOTECA CRITICĂ

paul everac

INTERPRETAT DE:

RADU ALBALA • AL. BALACI • N. BARBU • MARGARETA BĂRBUȚĂ • ILEANA BERLOGEA • ION BIBERI • N. CARANDINO • ȘERBAN CIOCULESCU • CONSTANTIN CIOPRAGA • ION COCORA • AL. COVACI • OV. S. CROHMĂLNICEANU • MIHAI GAFIȚA • MIRCEA IORGULESCU • MIRA IOSIF • DUMITRU MICU • VICU MÎNDRA • ECATERINA OPROIU • EDGAR PAPU • RADU POPESCU • FLORIAN POTRA • VALERIU RÂPEANU • DINU SĂRARU • VALENTIN SILVESTRU • VLADIMIR STREINU • TRAIAN ȘELMARU • FLORIN TORNEA • I. ZAMFIRESCU

Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de
SUZANA CARMEN DUMITRESCU

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

„biblioteca critică“

PAUL EVERAC

Antologie, prefață, note, tabel cronologic
și bibliografie selectivă de
SUZANA CARMEN DUMITRESCU

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

1.0. Volumul de față reprezintă o primă încercare, în cadrul colecției „Biblioteca critică", de selectare a celor mai importante opinii critice, exprimate de-a lungul anilor, în legătură cu dramaturgia lui Paul Everac. Concepută după criterii strict cronologice, ordinea publicării respectînd data primei apariții, această antologie urmărește să ofere publicului cititor nu numai comentarii ale pieselor socotite drept cele mai semnificative, ci și unele judecăți de valoare privind fie anumite piese neincluse în selecția noastră din motive de spațiu, fie alte producții literare aparținînd scriitorului. Cu excepția debutului (1959), cînd am socotit că este necesară o singură secțiune pentru cele patru piese (Poarta, Ferestre deschise, Explozie întîrziată, Descoperirea), întrucît ele au fost jucate în premiere aproape concomitent, cronicile se grupează în jurul cîte unei piese.

Pentru a ne încadra în limitele volumului, ne-am permis fragmentarea unora dintre texte cu scopul de a evita anumite repetiții sau unele formulări caduce. Fiind vorba, în bună parte, despre cronici dramatice prilejuite de diverse premiere sau de reluări ale acestora și respectînd profilul colecției, am renunțat la pasajele referitoare la judecata de valoare asupra spectacolului, citînd numai pe acelea din care reiese originalitatea interpretării operei dramatice a lui Paul Everac din diverse perspective.

Aparatul critic — notele de subsol precum și comentariile selective introduse la sfîrșitul unor secțiuni, reprezentînd puncte de vedere neincluse în volumul de față — întregește imaginea interpretărilor propuse pieselor luate în discuție.

Din dorința de a oferi publicului cititor un instrument de lucru util, am considerat necesar ca bibliografia selectivă cu care se încheie volumul de față să cuprindă două subdivi-

Scanned with OKEN Scanner

ziuni : Opera lui Paul Everac, *reunind volume, piese publicate în reviste (în limba română și în alte limbi), articole și* Referințe critice *alcătuite din volume, antologii, precum și diverse comentarii privind dramaturgia sa, apărute în periodice (în românește și în limbi străine).*

1.1. Intrucît, din motive de spațiu, nu am putut să reproducem decît unele puncte de vedere exprimate de Paul Everac în legătură cu creația dramatică, ne propunem să schițăm cîteva din celelalte luări de poziție care întregesc profesiunea de credință *a acestui scriitor.*

Paul Everac a luat atitudine, în publicistica sa, împotriva modei nefaste privind clișeul „evenimentului teatral", despre care se vorbea foarte mult, într-o vreme, fără a fi concretizat practic, în adevăratul înțeles al cuvîntului : „Să facem, și eu zic, evenimente teatrale: dar cum? Să facem, aplaud și eu, evenimente teatrale, dar nu cumva cerem evenimente fiindcă ne-am plictisit de teatrul de rutină ; ori fiindcă nu mai sesizăm calitatea decît sub învelișul evenimentului ; ori fiindcă pur și simplu nu mai avem poftă de teatru ?" [1] *În același articol, scriitorul cerea ca spectacolul de teatru să redevină un eveniment, iar stima pentru acesta să fie păstrată „la o cotă înaltă și ferită de păcătoase expediente".*

Luînd ipostaza unui teoretician avizat, Paul Everac a arătat, nu o dată, în presă, exigențele, complexitatea dramaturgiei. In acest sens, relativa rămînere în urmă a genului literar amintit este motivată astfel: „Mai întîi (dacă nu supăr pe nimeni) fiindcă e mai grea decît toate. Dramaturgul mișcă niște lumi coerente *reprezentate prin oameni de o anumită* complexitate *într-un* canon *artistic dat, dezvăluind* progresiv *prin* acțiune *o* idee *prealabilă.*

Pe lîngă asta, dramaturgia lucrează cu materiale (cuvinte, propoziții) care nu poartă în ele însele determinația univocă de a deveni teatru, cum poartă sunetele pentru muzică sau culorile pentru pictură". [2]

[1] Paul Everac, *Teatrul și evenimentul teatral*, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1972, p. 23.

[2] Paul Everac, *Dificultățile dramaturgiei. Un punct de vedere*, în *Contemporanul*, nr 20 (970), 14 mai 1965, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

În optica lui Paul Everac a stat în atenție necesitatea unei deschideri a teatrului românesc către universalitate, prin asigurarea unui repertoriu de prim rang care „să intereseze prin ceva cu totul deosebit, să propună, să analizeze, să dezvăluie, să anticipeze ceva cu totul deosebit în lume. Ca teatrul nostru să devină competitiv, el trebuie în mod firesc să țintească spre această anvergură, să spună lucruri care să intereseze, din punct de vedere uman, atît pe oamenii noștri, cît și pe ceilalți, din alte părți. [...] Nu se poate crede numai în utilitatea socială a unor piese care să fie bune doar între noi, *sau doar pentru amatori, sau doar pentru căminele sătești, fără ca în cadrul acestor piese, și dincolo de ele, să nu se năzuiască mereu la utilitatea socială a unor piese de audiență totală, a căror problematică să se impună de la sine tuturor“* [3].

Respingînd adoptarea și propagarea clișeelor, scriitorul, referindu-se la funcția teatrului, consideră că acesta „trebuie să investigheze, nu numai să ilustreze. El trebuie să construiască înțelesuri noi, contemporane, la fenomenele dintotdeauna, atunci cînd n-are în față un fenomen nou sau un stadiu nou. Competiția cu piesele străine poate fi în acest sens foarte rodnică dacă ne va invita la o desfășurare mai amplă, mai serioasă a forțelor noastre reale, în care am încredere“ [4].

Pentru Paul Everac, teatrul reprezintă, în primul rînd, dramaturgie originală, iar aceasta înseamnă, mai ales, conținut, deziderat exprimat adeseori în presă.

Interviurile cu scriitorul dezvăluie, în ansamblu, portretul unui dramaturg credincios imperativelor formulate și cu alte ocazii în publicistică. Răspunsurile sale sînt mărturie a unei profesiuni de credință susținută cu fermitate.

„— Eu nu mă ocup în teatru de probleme. Mă ocup de fenomene. Tot ce am scris a fost pentru mine atractiv. Uneori și pentru alții — și asta e tot.“ [5]

În același timp, dialogurile cu acest dramaturg dau la iveală ceva din amărăciunea unei neînțelegeri din partea con-

[3] Paul Everac, *art. cit.*, la nota de subsol nr. 2.
[4] Paul Everac, *ibidem.*
[5] *Dramaturgia românească e chemată să exprime omul în fața lumii noi pe care-o edifică*, interviu luat de George Arion, în *Flacăra*, anul XXVI, nr. 2 (1127), 13 ianuarie 1977, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

temporanilor, căci, după cum el însuși afirmă, nu-i este comod să fie în răspărul atîtor prejudecăți sau interese.

In ansamblu, concepția sa teoretică ne determină să descoperim, în persoana lui Paul Everac, un dramaturg preocupat de succes, în măsura în care acesta cuprinde și unele piese „căzute", scriitorul rămînînd convins că „istoria a perturbat multe eșecuri".

Pentru a contura pe deplin profesiunea lui de credință, dramaturgul găsește nimerit să facă distincția între piese „cu etaj sau fără", exprimîndu-și adeziunea pentru primele.

„O piesă fără etaj își povestește cinstit povestea, story-ul, și rămîne la el. Acest story îl înțelege oricine. El poate declanșa rîsul, tristețea, compasiunea, în fine, poate stîrni toate sentimentele omenești, în special pe cele primare. O piesă «cu etaj» are însă în afară de poveste, și deasupra ei, un alt rang de recepție, concrescut cu story-ul dar adunat într-o semnificație sau mai multe. Pe lîngă trăirile ce le stîrnește, ea mai declanșează și o înțelegere cu tîlc superior. Rîvna necesară oricărui dramaturg e să scrie «cu etaj», fără să amputeze pereții sau să-i facă de paiantă. Fără biografii veridice și întîmplări verosimile nu rezistă nici un sens. Dar nici povestirea goală, fie ea cît de colorată, nu face o dramaturgie." [6]

Paul Everac are prilejul de a atrage atenția încă o dată că pentru el, misiunea dramaturgiei românești este aceea de a exprima „omul în fața lumii noi pe care-o edifică, creșterea sau scăderea lui în această acțiune. Nici un progres nu ocolește dramele, răscrucile, semnele de întrebare. Ele sînt chiar substanța artei noastre socialiste. Și, bineînțeles, și certitudinile".

Expunîndu-și punctul de vedere în legătură cu rolul directorului de teatru, scriitorul pornește de la experiența căpătată în urma contactului direct al pieselor sale cu publicul, pe care-l consideră că nu a fost întotdeauna la nivelul așteptat, în ceea ce privește receptivitatea. De aceea, dramaturgul subliniază ideea că „un adevărat director de teatru trebuie să știe să cheme publicul și nu să-l lingușească. Să-i dea sentimentul lucrului de excepție care este arta și nu să o trivializeze pentru a o aduce la îndemîna publicului. Să aibă spirit de competiție cu colegii din țară și din lumea în-

[6] Paul Everac, *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

treagă. Trebuie să fie conștient că teatrul este cauza comună a dramaturgiei și a spectacologiei." [7]

Cît privește posibilitatea ca un autor dramatic să fie și regizorul propriei piese, Paul Everac și-a exprimat astfel opinia : „Autorul nu este un regizor ideal. Nu are nici răbdare, munca cu actorii i se pare o revenire la un lucru pe care l-a depășit deja de multe ori, mișcarea, compoziția scenică îi pun grele probleme. Dar, nu e mai puțin adevărat că el poate fi un regizor în care ideea și direcția spectacolului rămîn credincioase textului său, chiar dacă nu uzează de toate trucurile și abilitățile artei teatrale." [8]

Rostul acestei puneri succinte în temă a cititorului cu principalele coordonate ale profesiunii de credință aparținînd lui Paul Everac, este explicabil, dacă ne gîndim că multe din opiniile formulate în timp de acest scriitor și-au dovedit perenitatea.

Înțelegînd dramaturgia drept o artă totală, Paul Everac reușește să dea o definiție concludentă, precizînd că în cazul în speță avem a face cu „alianța dintre arhitectură, muzică, pictură, sculptură și literatură, adică genul cel mai sintetic, răscrucea cea mai spectaculoasă. Și mai expusă. De fapt, vocația mea cred că este eseul. Dar dacă el se poate întruchipa și mișca sînt șanse să plictisească mai puțin." [9]

1.2. În cele ce urmează, vom încerca să schițăm cîteva din coordonatele personalității scriitorului Paul Everac, insistînd, în primul rînd, pe diversele aspecte impuse de receptarea sa critică în epocă.

De la bun început trebuie menționat că ne aflăm în fața unui creator care și-a încercat talentul literar în mai multe direcții : eseistică (Reflecții despre inteligență, *1967*), *publicistică* (Dialoguri contemporane, *1971*), *poezie* (Poeme discursive, *1972*), *microroman* (Don Juan din Grădina Icoanei, *1968*), *proză scurtă* (Ședința balerinelor, *1978*), *dramaturgie, arta spectacolului, regie. El rămîne în mod esențial un dra-*

[7] *O atitudine în fața vieții*, interviu luat de Florin Colonaș, în *Astra*, anul V, nr. 10 (53), octombrie 1970, p. 14.

[8] Paul Everac, *ibidem*.

[9] *Convorbiri cu Paul Everac*, realizate de Amza Săceanu, în vol. *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, colecția „Masca", Editura Eminescu, București, 1974, p. 205.

Scanned with OKEN Scanner

maturg remarcabil a cărui profesiune de credință exprimată permanent, în presă sau în volumul de „atitudini și polemici din viața de teatru", Încotro merge teatrul românesc ? (1973) demonstrează nu numai înțelegerea momentului, ci și necesitatea unui reviriment în teatru. Din asemenea perspectivă am conceput antologia de față.

Acest scriitor sesizează legătura strînsă care se impune între teatrul scris și cel pus în scenă, cu alte cuvinte, ceea ce cu mult înainte, ca să dăm un exemplu, Alexandru Davila schițase doar, în scrisorile sale reunite sub titlul Din torsul zilelor, Paul Everac își propune să demonstreze prin propria creație.

Spre deosebire de acesta, Paul Everac se prezintă cu o dramaturgie bogată și variată nu numai tematic, ci și din punctul de vedere al stilului abordat.

Epoca în care el se afirmă ca dramaturg reclamă același imperativ dominant în timpul lui Alexandru Davila : nevoia unui teatru original.

Înțelegînd pe deplin acest lucru, Paul Everac impresionează prin debutul său spectaculos, în anul 1959, cînd, din martie pînă-n august, i-au apărut patru piese (Poarta, Ferestre deschise, Explozie întîrziată și Descoperirea) inspirate din marile prefaceri care aveau loc sub ochii scriitorului vizînd deopotrivă viața țăranilor și a muncitorilor. Ele au însemnat, este unanim recunoscut în critică, deschiderea unei direcții fertile privind dezbaterea întrebărilor morale referitoare la relațiile sociale și umane implicate de evoluția omului în socialism.

Exprimîndu-și opinia asupra uneia dintre aceste piese (Ferestre deschise), Valeriu Râpeanu sesizează, de fapt, o trăsătură caracteristică și pentru creațiile dramatice ulterioare : „Paul Everac urmărește nu numai procesul de formare a unei familii, ci a unui întreg colectiv, înțeles ca un organism cu aceleași țeluri și idealuri de viață, ca un factor generator de atitudini, ca o ambianță proprie dezvoltării însușirilor creatoare ale individului". [10] Cu Ferestre deschise „cotidianul, faptul în aparență mărunt intră în dra-

[10] Valeriu Râpeanu, *Prefață* la volumul *Dramaturgia română contemporană*, Editura Tineretului, București, 1967, p. XIX.

Scanned with OKEN Scanner

maturgia noastră, iar problemele cele mai specifice ale lumii noastre devin obiect dramaturgic" [11].

Creația artistică de mai tîrziu (Ștafeta nevăzută, *1964*, Simple coincidențe, *1966*, Subsolul, *1967*, Camera de alături, *1970*, Ape și oglinzi, *1971*, Cititorul de contor, *1973*, A cincea lebădă, *1978 ș.a.*) *răspunde aceluiași deziderat al transpunerii cotidianului pe scenă.*

Deci, la acest dramaturg, implicarea în teatru provine din nevoia lăuntrică de a trăi momentele hotărîtoare la tensiunea maximă a talentului său. El este o voce care mereu are ceva de spus, de transmis, de comentat. De aceea, teatrul lui pare a dialoga cu publicul, vrînd să-l determine a judeca profund fapte majore de viață.

Paul Everac este, în același timp, un continuator al tradiției inaugurate de Alexandru Davila, în ceea ce privește umanizarea eroilor, surprinderea lor într-un moment de grea cumpănă (Urme pe zăpadă, Iancu la Hălmagiu), *mergînd mai departe, însă, la propunerea unei viziuni noi asupra vechilor legende și mituri* (Ana, Ifigenia în Tauris).

Paralel cu activitatea sa de scriitor, Paul Everac este prezent în presă, polemizînd mereu pentru a-și susține punctul de vedere, fie în numeroase articole teoretice, cum ar fi, de pildă, acela despre importanța piesei scurte, într-un act [12], *gen în care și-a încercat forța talentului, fie în unele articole unde ia atitudine, nelăsîndu-se dezamăgit de cele cîteva „căderi" de public. Astfel, întrucît piesa* Patimi, *cunoscută mai tîrziu sub titlul* Subsolul *a stîrnit numeroase discuții contradictorii în critică, dramaturgul a considerat că este momentul să-și exprime opinia într-un articol* [13], *precizînd că a urmărit să scrie o piesă în legătură cu un proces moral de adîncime care se petrece în lumea contemporană. Scriitorul subliniază*

[11] Valeriu Râpeanu, *Studiul introductiv* la volumul O *antologie a dramaturgiei românești 1944—1977. Teatrul de inspirație contemporană*, antologie, studiu introductiv și aparat critic de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1978, vol. I, p. 38.

[12] Paul Everac, *Piesa scurtă și mișcarea de amatori*, în *Teatrul*, nr. 3, martie 1977, pp. 27—29.

[13] Paul Everac, *Istoria „Patimilor" sau cum se scrie, se valorifică și se înțelege o piesă contemporană*, în *Incotro merge teatrul românesc? Atitudini și polemici din viața de teatru*, colecția „Masca", Editura Eminescu, București, 1975, pp. 99—111.

Scanned with OKEN Scanner

că a avut în vedere transpunerea artistică, într-o înfruntare dialectică, a diverselor ipostaze umane: organicitatea concretă, principialitatea abstractă, setea de aventură, luciditatea critică, mercantilismul. De aceea, fiind convins că trebuie să se facă înțeles, și-a pus singur în scenă unele piese, încercînd, în felul acesta, să demonstreze posibilitatea ca un dramaturg să fie dublat și de calitatea sa de regizor al propriei opere.

Piesele lui Paul Everac au cunoscut, în timp, aprecierea din partea criticii de specialitate. Astfel, s-a remarcat „spontaneitatea conversațiilor desfășurate între eroi“ [14] (Simple coincidențe), „descendența sadoveniană“ [15], preferința pentru eroi etichetați prin sintagma bine cunoscută în literatură „bruta cu suflet de copil“ [16] puși în dezbatere conflictuală cu antinomia lor, observîndu-se totodată și „deschiderile stilistice prin care se anunță o schimbare de registru dramatic“ surprinzînd prin „originalitatea timbrului“ și printr-un „ambitus filozofic“ [17] (Patimi). S-a subliniat, adeseori, specificul creației lui Paul Everac, arătîndu-se că în atenția sa a stat totdeauna „omul în raport cu universul social și moral de azi, omul în relațiile ce-i definesc atitudinea față de o lume cu trăsături și caracteristici specifice pe care Paul Everac ambiționează să le surprindă, în organicitatea lor“ [18].

În această optică, au fost apreciate de critică piesele Un fluture pe lampă (1972) și Acord (1976) pentru „dezbaterea unor probleme legate de atitudinea omului în viață“ [19] și pentru „poanta paradoxală“ [20].

[14] Valentin Silvestru, în *Contemporanul*, 47 (997), 19 noiembrie 1965, p. 4.

[15] Radu Popescu, în *România liberă*, 25, nr. 6919, 15 ianuarie 1967, p. 2.

[16] Romulus Vulpescu, în *Gazeta literară*, anul XIV, nr. 4 (743), 26 ianuarie 1967, p. 8.

[17] Victor Parhon, *O pledoarie pentru organicitate*, în Paul Everac, *A cincea lebădă*, seria „Teatru comentat“, Editura Eminescu, București, 1982, vol. I. p. 14.

[18] Valeriu Râpeanu, în *Contemporanul*, nr. 50 (1361), 8 decembrie 1972, p. 4.

[19] Valeriu Râpeanu, *ibidem*.

[20] Florin Tornea, în *Scînteia*, anul XLVII, nr. 10920, 29 septembrie 1977, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

S-a afirmat despre dramaturgia lui Paul Everac că, așa cum este concepută, dă naștere la „multiple interpretări" [21] (Cititorul de contor) *avînd un mesaj deschis „în încercarea fiecăruia de a se afla pe sine însuși"* [22] (A cincea lebădă). *Elogii s-au adus scriitorului și pentru volumul de teatru intitulat metaforic* Viața lumii. *În timp ce în* Beția sfîntă, *izvorîtă din momentul confuz al* Cruciadelor, *critica a reținut „dialogurile tăioase prezentînd conștiințe ireductibile etic"* [23], *în trilogia privind secolul al XVII-lea* (Constandineștii, Drumuri și răscruci, Solul), *s-a observat atît intenția scriitorului „ca descriind o structură istorică să ofere explicația unei fizionomii spirituale"* [24] *cît și finalitatea acestei incursiuni în spațiul istoric românesc.*

Paralel cu astfel de aprecieri s-au formulat diverse obiecții la adresa operei lui Paul Everac, stîrnindu-se uneori chiar și polemici, cum era și firesc, dată fiind noutatea dramaturgiei, a conflictului, a formulelor dramatice abordate. O asemenea dispută s-a ivit în legătură cu „piesa de idei" Explozie întîrziată. *Astfel, dacă, pentru Ecaterina Oproiu, lipsa unei acțiuni propriu-zise nu plictisește de vreme ce nervul rezultă din înfruntarea ideilor* [25], *pentru Nicolae Ciobanu această piesă ar fi cîștigat în dramatismul ei „dacă acuitatea ideilor și consistența replicilor ar fi mers mai mult mînă în mînă cu o acțiune mai bogată și mai antrenantă"* [26].

Alteori, rezervele vin din partea criticilor, reproșîndu-i-se „lipsa unui criteriu de selecție ceea ce a determinat aglomerarea inutilă de fapte și de personaje [27] (Ochiul albastru). *Unei piese cum este* Ștafeta nevăzută *i s-a obiectat faptul că partea expozitivă „ocupă un loc cam prea mare în raport*

[21] Ov. S. Crohmălniceanu, *Prefață*, în *A cincea lebădă*, ed. cit., vol. II, pp. 111—115.

[22] Alexandru Balaci, *Prefață*, în *A cincea lebădă*, ed. cit., vol. II, p. 190.

[23] Artur Silvestri, *Paul Everac și dramaturgia fără iluzii*, în *Teatrul*, anul XXVIII, nr. 3 martie 1983, p. 12.

[24] M. Ungheanu, în *Luceafărul*, 2 X, 1982, p. 2.

[25] Ecaterina Oproiu, *Pe marginea unor piese de debut*, în *Viața românească*, nr. 9, 1959, p. 162.

[26] Nicolae Ciobanu, *Între textul literar și spectacolul dramatic*, în *Scrisul bănățean*, 12, anul X (68), decembrie 1959, p. 59.

[27] Valeriu Râpeanu, în *Luceafărul*, anul IV, nr. 10 (69), 15 mai 1961, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

cu adevărata legare a conflictului, ce se produce la nivelul dorit, în actul al III-lea" [28], *„o demarare dificilă spre conflictul său etic*" [29].

Referindu-se la piesa Simple coincidenţe, *criticii îi reproşează autorului tendinţa spre formulări prea abstracte precum şi dificultatea de a strînge diferite episoade într-un tot puternic închegat* [30].

Şi în ceea ce priveşte piesa Patimi, *s-au formulat unele rezerve în legătură cu construcţia unor personaje sau cîteva lungimi excesive de replici expozitive* [31].

O critică severă a cunoscut piesa Ape şi oglinzi, *în acest caz, autorul fiind învinuit pentru neputinţa de „a pune destulă frînă în calea ideilor sale, atunci cînd ele se exprimă în cuvinte de personaj dramatic*" [32], *determinînd, după opinia lui Radu Popescu, ca, pînă la concluzie, drumul să fie „uneori lung şi bătut în loc sau în cerc ceea ce face ca discursivitatea, mai ales a primei părţi a dramei, să fie uneori inutilă şi obositoare. Situaţiile rămîn aceleaşi, desfăşurarea monologată trenează, interesul şi chiar deliciile spectatorului sînt mutate în planul abstracţiunii*".

O judecată asemănătoare se constată şi pentru Ordinatorul, *considerat o construcţie dramatică statică, în care povestirea personajelor, aflate sub influenţa zaibărului, uneori, se lungeşte nemotivat* [33].

Paul Everac a simţit amărăciunea insuccesului de public, aşa cum s-au petrecut lucrurile cu piesa Ape şi oglinzi, *care, după punerea în scenă la Tatrul Mic, nu a mai fost reluată nicăieri, după cum însuşi scriitorul mărturiseşte. Dar, în acelaşi timp, el a cunoscut şi succesul răsunător, cum s-a întîmplat cu scenariul* Zestrea, *transmis la televiziune la în-*

[28] Mircea Anghelescu, în *Contemporanul*, 13 (911), 27 martie 1964, p. 4.

[29] Vicu Mîndra, în *Gazeta literară*, anul XI, 15 (525), 9 aprilie 1964, p. 6.

[30] Andrei Băleanu, în *Scînteia*, anul XXV, nr. 6942, 6 aprilie 1966, p. 4.

[31] Valentin Silvestru, în *Contemporanul*, 6 (1061), 10 februarie 1967, p. 4.

[32] Radu Popescu, în *România liberă*, anul XXX, nr. 8746, 6 decembrie 1972, p. 2.

[33] Ileana Lucaciu, în *Săptămîna*, serie nouă, nr. 519, 14 noiembrie 1980, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

ceputul anului 1972. Explicația ar fi, după cum menționează Valeriu Râpeanu, „de natură sociologică, psihologică și artistică“ [34], *revirimentul produs în dramaturgia română explicîndu-se prin faptul că „publicul a avut sentimentul unei depline autenticități, nu numai a faptelor, ci și a conflictului și psihologiei personajelor deși construcția piesei și schemele conflictului proveneau din etape considerate pînă acum a fi revolute în istoria teatrului“* [35].

Aprecierea este confirmată de Șerban Cioculescu, care atrage atenția că „meritul lui Paul Everac este de a fi dat în creația Liviei nu numai un neuitat simbol de puritate și noblețe morală, dar și o concentrată viață interioară, capabilă de o mare pasiune, dar și de o tot atît de puternică stăpînire de sine“ [36].

Paul Everac s-a bucurat de recunoaștere deplină și la apariția volumului său de publicistică Dialoguri contemporane, *prilej cu care scriitorul este plasat în tradiția culturală reprezentată de G. Călinescu și Camil Petrescu, dar și în descendența spiritualității marelui Caragiale, „tezele și antitezele“ din acest volum fiind considerate „momente caragialiene, pe un fond grav, dominat de o inteligență ironică, momente în care, în loc de oameni, personajele sînt : Autenticitatea, Morala, Cultura, Umorul, Frumosul și altele ca acestea“* [37]. *Totuși, s-au formulat, și de această dată, unele opinii contradictorii din partea criticilor. Astfel, în timp ce Dumitru Micu reproșează scriitorului „spiritul didacticist“* [38] *în care a fost concepută cartea amintită, Dan Zamfirescu remarcă fervoarea dialectică precum și stilul „de o cuceritoare ținută și de o lipsă totală de poză“* [39].

[34] Valeriu Râpeanu, *Explicarea sociologică a unui succes teatral : Zestrea*, în *Viața românească*, anul XXV, nr. 10, octombrie 1972, pp. 130—132.

[35] Valeriu Râpeanu, *art. cit.* p. 132.

[36] Șerban Cioculescu, *Prefață* în Paul Everac, *A cincea lebădă*, *ed. cit.*, vol. I, p. 173.

[37] Constantin Ciopraga, în *Cronica*, anul VII, nr. 7 (315), 18 februarie 1972, p. 2.

[38] Dumitru Micu, în *Scînteia*, anul XLI, nr. 9038, 25 ianuarie 1972, p. 4.

[39] Dan Zamfirescu, în *Contemporanul*, nr. 8 (1319), 18 februarie 1972, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate spune că Paul Everac, apreciat, dar și criticat, cunoscînd succes de public, dar și căderi, a inaugurat o direcție în dramaturgia românească, militînd permanent pentru ideea de organicitate, considerată de el drept valoare supremă a tuturor fenomenelor vieții. Fie că teatrul său se referă la ființa noastră istorică și națională, sau la realitatea socială a ultimilor decenii care a determinat importante schimbări în structura sufletească a omului, pentru Paul Everac organicitatea înseamnă, în primul rînd, un criteriu moral dublat de cel estetic. E o artă care se revendică de la o vastă experiență anterioară „valorificînd sintetic tot ceea ce vizualitatea spectacolului teatral oferă literaturii pentru a potența caracterele, intriga, desfășurarea scenică." [40]

Numărul, de-a dreptul impresionant, al pieselor scrise de Paul Everac, pînă în prezent, așteaptă încă posibile luări de poziție, evaluări sau înfruntări de opinii, problemele aduse pe prim plan fiind mereu actuale.

In ansamblu, opera acestui dramaturg reprezintă un act de conștiință, o adevărată meditație asupra condiției umane.

Autoarea mulțumește călduros lui Valeriu Râpeanu, directorul Editurii Eminescu, lui Bogdan Bădulescu, redactorul acestei cărți, tehnoredactoarei Elena Preda precum și corectoarei Marta Popovici pentru sugestiile utile propuse în vederea publicării antologiei de față.

mai, 1983

SUZANA CARMEN DUMITRESCU

[40] Vezi Mihai Gafița, *Prefața* la volumul Paul Everac, *Trei piese-eseu*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

AUTOPORTRET

Scanned with OKEN Scanner

O SCHIȚĂ AUTOBIOGRAFICĂ [1]

Onorată asistență,

E destul de greu de suportat, credeți-mă, să fiu îmbălsămat de viu, în vorbe de laudă, chiar dacă balsamul mai are și nițel pelin, ori a mai uitat cîte cineva un ac în giulgiu, din întîmplare.

Nici bilanțul să ți-l auzi nu-i o fericire. Îți vine să te întrebi melancolic cînd a trecut atîta vreme și, mai ales, cînd ai scos atîția monștri ; ori poate, mai degrabă, să-ți spui : ce, numai atît am făcut ? Parcă am scris mai mult !...

Fiindcă am căzut și noi, scriitorii, în învățul direct-productivilor și am început să numărăm : cincisprezece piese fac mai mult decît paisprezece piese, trei romane fac mai mult decît două. Nu-i adevărat ! În materie de artă, numeralul nu joacă nici un rol. Mateiu Caragiale stă în galeria de onoare a literaturii române cu o singură carte și nu îl poate disloca nimeni. În artă e nițel altfel decît în producția de rulmenți ori de azotat de amoniu...

Și, iată totuși că autorul pe care ați avut bunăvoința să-l alegeți anul acesta pentru a celebra dramaturgia românească a scris, săracul, cît să umple nu o săptămînă, ci o lună, a fost, cum s-ar zice, productiv, și dacă îl luăm contabilicește, e un băiat cu randament... Ba mai amenință și pe viitor, dacă nu e oprit la timp. Vorba anecdotei : eu idei mai am, nu știu dacă mai aveți dumneavoastră gîște !...

Băiatul de care vorbim și care a fost nu demult un „tînăr scriitor" — și a decăzut mai de curînd din această vîrstă de aur în care poți să-ți dai în petic fără să te sancționeze nimeni și să conteşti tot ce-ți place, începînd cu literatura

[1] Cuvînt rostit la inaugurarea „Săptămînii unui dramaturg", Pitești, 1972.

însăşi (bineînţeles, cu literatura de pînă la tine) — băiatul acesta deci n-a fost întotdeauna dramaturgul Paul Everac, ci un foarte cumsecade june pe numele său Petre Constantinescu, născut din foarte cumsecade părinţi profesori, pe undeva pe lîngă Podul Grant, în Giuleşti, crescut într-un liceu solid din Arad, luîndu-şi o inutilă licenţă în drept, la Bucureşti, cu care n-a mai ştiut ce să facă, şi atunci a colindat mulţi ani pămîntul ţării cu diverse meserii, a fost contabil, cantaragiu, muzeolog, jurisconsult, şef de protocol la Marea Adunare Naţională, şi pe drum sirena literaturii care, asemenea lui Circe, transforma oamenii în... alte specii, i-a suflat în urechi şi atunci a degenerat în om de cultură, a mai colindat iarăşi ţara, Europa, America, pînă cînd, în cele din urmă, s-a aşezat la Podul Dîmboviţa, în Argeş. Asta ar fi schema. Vedeţi şi dumneavoastră ce situaţie grea : născut la Podul Grant, zi-i rapidist, crescut lîngă Podul de peste Mureş, ţine cu U.T.A., e normal ; aşezat la Podul Dîmboviţei : nu poate fi decît cu F.C. Argeş. Dilemă foarte complicată, răspundere, opţiune, angajare ! Prea multe poduri pentru un singur om !

Eu însă nu mi-am bătut capul cu această chestiune, sau am soluţionat-o în sensul Naţionalei, punînd pe Răducanu, Domide şi Dobrin în acelaşi lot şi, între timp, am turnat o groază de piese, dar vai ! nici o piesă de groază. Nici una grozavă ! Şi dacă pe vremea cînd eram un june cumsecade, cu numele Constantinescu, am bătut mai mult cu piciorul toate cotloanele ţării, mai întîi singur, apoi în doi, apoi în trei, apoi în patru, cînd mi s-a născut şi fata, acum, de cînd m-am aşezat, umblă piesele în locul meu, că n-a prea rămas teatru nebîntuit de ele, afară de teatrul din Turda, singurul incoruptibil, dar alaltăieri, directorul m-a întîlnit la Bucureşti şi mi-a spus cu efuziune că mi-a instalat şi acolo o piesă, firește, cu moţi, cum se cuvine ; aşa că ultima redută serioasă e pe punctul să capituleze în faţa legendarului Avram Iancu şi nu mai rămîne nimic nemolipsit de boala pe care aţi contractat-o şi aici, ba chiar aţi concentrat-o la proporţii de molimă şi i-aţi dat şi gir oficial. Sînt teatre, cum e Aradul sau Sibiul, care mi-au jucat cîte 6—7 piese, nici Naţionalul bucureştean nu stă mai bine, o repetă pe a patra, ca şi Teatrul Mic, săracul. Şi toate mai cu gîfîieli, mai cu sughiţuri, mai cu cartonaşe galbene, ca la jucătorii care prac-

Scanned with OKEN Scanner

tică un joc mai bărbătesc, ba chiar cu oarecari victime accidentate de prea multă alergătură...

Teatrul din Piteşti, amabila noastră gazdă, s-a ţinut şi el cît s-a ţinut, a consumat cu măsură din produsele mele, dar acum a dat de bucluc, avînd ambiţia mare de a pune în două săptămîni trei piese, e adevărat scurte, şi, în acelaşi timp, de a scoate alte două premiere, de a face simultan turnee şi microstagiuni la Bucureşti, la Berevoieşti, la Pociovaliştе şi la Bughea de Sus, ceea ce e o ambiţie foarte nobilă, cînd ai de făcut o treabă bună culturală. E foarte vitejească această pornire, să dea Dumnezeu să fie şi în beneficiul artei piteştene. Deşi un actor care merge tot timpul hîit şi tras în toate părţile, mai toceşte şi din hlamida artei nu numai din ighemoniconul propriu, dar asta e o chestiune pe care o vom discuta altă dată. Acum să salutăm acest efort al teatrului din Piteşti şi să-i dorim să aibă şi el răgazul pe care îl au regizori de tipul la care mă gîndesc, să pregătească cîte un spectacol vreme de un an — un an şi jumătate, firește, pe barba Statului, să nu se deplaseze cu el decît prin marile capitale europene, publicînd la întoarcere în *Contemporanul* numai laudele, nu şi înjurăturile. Ei, da, o asemenea soartă ar fi visul de aur al oricărui regizor. Bineînţeles, piesa trebuie să fie o mare piesă, necesarmente străină, dar întoarsă pe dos în aşa fel, încît nimeni să nu mai ştie despre ce e vorba. Şi cînd vine şi ratificarea de la Paris sau de la Pociovaliştea Apusului, fiecare să simtă aici o durere acută de minte şi să-şi suspecteze părinţii şi profesorii că l-au făcut prost. Da, asta e o soartă mai bună decît să mergi la Bughea, de unde nu poţi veni nici cu o pereche de ciorapi de mătase cadou, nici cu o sticluţă de băuturică străină, nici cu sentimentul „consacrării" artistice.

Ce-i drept nu-i păcat, teatrul piteştean a jucat destulă dramaturgie originală în ultima vreme. Însă lovituri n-a mai dat. Şi nici alte cîteva teatre din provincie n-au mai dat lovituri substanţiale. De ce? Pentru că spectatorului îi place azi mai mult să stea în papuci decît încălţat, cînd vede teatru. Dacă se poate fără haină, fără cravată şi chiar fără pantaloni. Dacă se poate, în timpul ăsta să mai mănînce, să mai şi bea şprituri, să mai facă o treabă menajeră, să răsfoiască gazeta, să se deconecteze. Teatrul e marfă la îndemînă, nu e carne. Să mergi la teatru înseamnă să-ţi pui

cravata, să taci vreme de trei ore, să renunți la tabieturi, de ce ? Și apoi e și prea ieftin, 4 lei, 7 lei... cît o bere sau jumătate de vin. Pentru 4 lei, actorii fac ca toți dracii, se dau peste cap, strigă. Și apoi, acasă vezi pe Peter O'Toole și pe Sophia Loren, nu pe cutare actriță pe care ai întîlnit-o în papuci luînd griș de la Alimentara. Și apoi, acasă inviți pe cine vrei, nu te vede tovarășul de la secția Comitetului de Cultură, nici n-ai în spate elevii pedepsiți de la internat sau ostașii venind în pas alergător, aburind, și care, cînd nu e o comedie faină, își mai permit luxul să atipească, fiindcă au fost activi toată ziua. Și apoi, după ce toată ziua au fost la instrucție și s-au instruit, inclusiv cum să se comporte, cum să înțeleagă viața, acum pe seară mai vine și dramaturgul ăsta cu barbă și mai ține o lecție-peltea, numită dramă, în care, nepriceput, toarnă în minte, pînă la miezul nopții, tot felul de filozofii, subțiri-intelectuale, cînd omul se scoală mîine la 5 dimineața și pleacă la lucru. Al naibii să fie de belfer cu problemele lui ! Ori ne face să rîdem, ori ne ducem acasă să ne culcăm.

De aceea, situația mea, venind după comediograful Aurel Baranga, e destul de gravă. Sînt un scriitor grav. Fac figură de profesor. Am opinii, teze, dăscălesc lumea. În plus, am și mania asta de a face piese lungi care se termină după ce se retrag autobuzele și se închid localurile. Ca să spun ce ? Că cercul e rotund ? Că mîine o să fie mai bine decît azi ? Dar asta o știm toți. Că bîlbîitul din actul întîi o să vorbească mai bine ca Titulescu în actul al III-lea ? Că hoțul va fi prins de miliția noastră și spionul de securitate ? E inevitabil. Că burghezia a inoculat niște boli, iar educația pe care o facem le va șterge ? Și asta se știe. Că viața e complexă și poți cădea mesa cînd nu te aștepți și poți părea vinovat cînd nu ești ? Că timpul și dialectica schimbă interpretarea evenimentelor mari și mici ? O știe fiecare pe pielea lui. Dați-ne o literatură în care să ne vedem, zice cutare tovărășel, dar cînd i se dă, tovărășelul cu pricina, mai obosit, stă acasă la televizor să asculte muzică ușoară, sau populară, sau să vadă mari vedete. Iar cînd vine, la un moment dat, să se vadă, nu prea se recunoaște. Iar cînd îl supără imaginea pe care o vede, face hm ! hm !... Însă cînd o ia și scriitorul prin păpușoi (că și el e un biet păcătos și se ține de glume, cum mă țin eu acum) numai ce aude : „Asta

Scanned with OKEN Scanner

ne interesează pe noi, tovarăşe ? Astea sînt problemele noastre ?" Afurisit de grea e şi meseria asta de dramaturg fără haz !

Ce pot să spun ? E un moment frumos şi mă bucur de el. Acum, cînd aparţin puţin şi Argeşului, e cazul să ne cunoaştem mai bine. De fapt, facem cu toţii acelaşi lucru, încercăm să consolidăm această ţară. Să-i stimulăm simţirea. S-o scoatem din şabloane, să-i scuturăm racilele. Să înflorească multicolor, fără omizi, să dea roade mustoase, parfumate.

Vă mulţumesc, tovarăşi, pentru bunăvoinţa şi răbdarea voastră. Mulţumesc celor ce s-au ostenit cu nevrednicele mele fapte, tovarăşilor care le-au evocat aici atît de generos, [...] celor ce le vor da suflare, inteligenţă şi viaţă din fibra lor intimă, celor ce le vor asculta şi înţelege cu plăcere, celor ce le vor asculta şi înţelege cu mai puţină plăcere şi chiar şi celorlalţi ce le vor asculta numai. Daţi aplauzele dumneavoastră regizorilor şi actorilor, le merită cu prisosinţă.

Iar în scriitor, vorba ceea, nu trageţi. Scrie şi el ce poate.

[Reprodus din vol. *Incotro merge teatrul românesc ? Atitudini şi polemici din viaţa de teatru*, Editura Eminescu, colecţia „Masca", Bucureşti, 1975, pp. 196—199.]

[CONFESIUNI]

Despre mine, după primii cincizeci de ani de prospecţie, nu ştiu încă mare lucru. Am fost de atîtea ori obligat să spun cum sînt, încît pînă la urmă mi se pare că nu mai sînt într-un fel. Dar devin, asta o simt.

Pînă pe la treizeci de ani nu prea vedeam. Ştiam cîte ceva de prin cărţi, lumea dubla literatura pe care o citeam. Iubeam, cu deosebire, abstracţia. Aveam spirit de sistemă, încercam să-mi reprezint universul într-un fel unitar, să-i găsesc o explicaţie teoretică unică, o coherenţă fundamentală.

Mai tîrziu, lucrurile au început să capete concreteţe, să se diversifice, să se coloreze. Am început să iubesc culoarea. Întîi, mai groasă, mai păstoasă, în contraste mai violente.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi îmi place mai mult Pallady decît Petrașcu. Și mai mult decît Pallady, îmi place strada cînd e ușor decantată de seară. Am început să iubesc amănuntul — înainte nu înțelegeam decît generalitățile.

Socialul m-a interesat totdeauna, dar încastrat într-un sistem de gîndire, niciodată independent, fenomenal. Sînt și astăzi ușor sistematizant. Am și astăzi tentația de a explica, de a pune în pagină, de a compune, cu reverberație abstractă. Pentru totalizarea mare, prin sistem, n-am respirație. La noi au avut-o puțini.

Dimensiunea materialist-dialectică a devenirii s-a instalat în mintea mea cu încetul. Acuma e stăruitoare, prezidează toate acțiunile mele literare, peste tot simt emergența societății spre un viitor dat. Și peste tot simt istoria. N-am fost interesat totdeauna de ea. Aveam doar un scrupul de informare. Acum e un aliment al gîndirii asupra prezentului.

Mă interesează, în special, jocurile care se întîmplă cu personalitatea omenească. Jocurile și șocurile. Cum se formează, cum se mulează, cum se luptă. Cum decade și de ce. Mă simt responsabil cu urmărirea acestui fenomen. Nu duc orgoliul pînă la a crede că pot să-l influențez cine știe cît. Dar un modest grefier tot pot să fiu.

În decursul timpului, s-au mai tot schimbat din parametri. De-aia mi-e greu să mă descriu. Deocamdată, sînt orgolios, cred în ce fac, mă lupt pentru fiecare fragmențel, sînt departe de a fi dobîndit o relativizare împăciuitoare. Sînt și calofil. Și puțin „cultural". Și puțin livresc.

Și mai cum ?

[Reprodus din *O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977. Teatrul de inspirație contemporană.* Antologie, studiu introductiv și aparat critic de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1978, vol. I, pp. 524—525.]

ESTE TEATRUL O ARTĂ AUTONOMĂ ?

Impresia că teatrul e o artă autonomă decurge din faptul că teatrul e o artă de sinteză, avînd mai multe ingrediente : actor (deci cuvînt, gest, mimică, mișcare), lumini, sunete,

Scanned with OKEN Scanner

grupări umane, decor, trucaje, mecanică, toate acestea cerînd un dirijor. Cuvîntul n-ar fi decît unul din ingrediente. La un moment dat, dirijorul, adică regizorul, se poate lipsi de un simplu ingredient, cum ar fi cuvîntul, fiindcă ar reuși sinteza artistică cu celelalte, ca un specialist al asamblării lor. El ar comunica, așadar, o altă semnificație, *semnificația lui*, ar fi, deci, creatorul unei alte valori, dincolo de sau în ciuda discursului dramatic.

Se pune chestiunea : este dreaptă o asemenea „expropriere" a semnificației de la care pornești ca să ajungi la una proprie ? De ce nu pornești de la o semnificație proprie, lăsînd în pace pe cealaltă ? De ce o mai parazitezi, alienînd-o sau anulînd-o, în cele din urmă, în actul de sinteză ?

A doua întrebare : dacă există o „creație" nouă, *autonomă*, făcută din lipsa noțiunilor și a coherenței noționale (și, pînă la un punct, psihologică) este teatrul instituția menită s-o adăpostească ? Este teatrul cel care trebuie să adăpostească bulversarea teatrului ?

A treia întrebare : acea creație, desfășurîndu-se în sînul unei culturi îndrumate, nu are și ea o predicație etică, așa cum discursul dramatic, operînd cu noțiuni, e ținut să aibă ?

[Reprodus din vol. cit., pp. 130—131.]

DOUĂ TENDINȚE ÎN VIAȚA NOASTRĂ DE TEATRU

S-au produs deci, la un moment dat, două tendințe mai consistente : una, care vorbea de întoarcerea teatrului la elemente „curat teatrale", la reteatralizarea lui, la emanciparea lui de discursul dramatic (antrenînd corelativ și o emancipare de implicațiile etice ale acestui discurs), o absolvire și o absorbire a teatrului în estetic ; a doua, care considera teatrul o traducere cît mai fidel-artistică a discursului dramatic, impunîndu-i, firește, aceleași sarcini și rigori în domeniul etic și politic.

Prima sublinia și aplauda tot ce era mai puțin logic și legic, mai puțin tipic și chiar mai puțin coherent, tot ce distona cu „ce se știe", tot ce folosea mijloacele celelalte (decît cuvîntul) și tindea spre utilizare, procesualizare, hie-

Scanned with OKEN Scanner

ratizare, simbolizare, suprarealism, expresionism, cu un cuvînt tot ce spărgea forma, uneori și conținutul, în numele unui „inedit" estetic, tot ce pulveriza vechile forme, relații, semnificații făcînd loc altora. A doua afirma anterioritatea și deci primordialitatea discursului dramatic, a literaturii de teatru, mergînd pînă la a sugera că dirijorul optim ar fi literatorul însuși, singurul care poate răspunde de propriile sale semnificații și poate da sinteza cea mai apropiată de conținutul mesajului său. Și una și cealaltă din tendințe și-au găsit, în critica de teatru, susținători, aplaudatori, apologeți sau practicanți.

[Reproduș din vol. cit., p. 131.]

Scanned with OKEN Scanner

PRINTRE CONTEMPORANI

Scanned with OKEN Scanner

VALERIU RÂPEANU

[UN DRAMATURG PREOCUPAT DE RELAȚIA ISTORIE-TEATRU]

După ce și-a consolidat o reputație literară, după ce numele său a început să fie citat printre cele ale dramaturgilor din prima linie, după ce critica dramatică l-a înscris printre numele de primă mărime ale teatrului nostru contemporan, Paul Everac a trecut *dincolo* de pragul inspirației din imediata actualitate, care îi adusese notorietatea. Părea atît de intim legat de fenomenul cotidian mai ales după ce începuse și o activitate de publicist care, în mod indiscutabil, a însemnat un moment de referință în dezvoltarea acestui gen, încît nu părea să fie atras de teatrul istoric. Dacă îi recitim astăzi conferințele, articolele, intervențiile publice rostite, reunite în volumul *Incotro merge teatrul românesc?*, vom observa că Paul Everac era preocupat de relația istorie — teatru într-atît, încît putem spune că dintre dramaturgii noștri de astăzi este singurul care a așezat acești termeni într-o ecuație teoretică. L-au preocupat, în special, dimensiunea mitică, fiorul poetic, organicitatea, adevărul istoric, înțeles nu ca o simplă reproducere a faptelor, ci ca esența definitorie pentru structurile morale, pentru dimensiunile sufletești care se transformă în permanențe și a fost cel care a spus un *nu* răspicat dramaturgiei demitizatoare, modei care a bîntuit teatrul nostru (de la text la regie) la un moment dat. Dar imaginea acestei continuități teoretice publicul larg a avut-o abia cînd contribuțiile sale au fost strînse în volum, deși nimănui nu putea să-i scape faptul că Paul Everac a fost împotriva curentului, în momentul în care curentul atinsese maxima lui intensitate și cei mai mulți, chiar și cei ce nu erau de acord cu o asemenea viziune asupra istoriei, în cel mai fericit caz, tăceau, cînd nu căutau să se înregimenteze modei.

Scanned with OKEN Scanner

Surpriza cea mare a constituit-o însă, în luna februarie 1967, publicarea piesei într-un act *Iancu la Hălmagiu*[1] în suplimentul literar al ziarului *Scînteia*. *Iancu la Hălmagiu* nu mai era piesa înfruntărilor eroice, a apoteozei, a biruinţei din drama romantică. Dar nu aducea nici imaginea unei mizerii fiziologice, a unei umilinţe morale ce friza decrepitudinea, inspirînd un sentiment de jenă şi chiar de dezgust. E drept, *Iancu* nu se mai află în momentul apoteozei, al înfruntărilor decisive, aşa cum l-am întîlnit în piesele lui Lucian Blaga sau Al. Voitin. El este *învinsul*, omul cu mintile pierdute care rătăceşte pe drumurile unde înainte a fost *domn*. După două zile va muri. Dacă imaginea nu mai e aceea a dramei romantice, ea nu este nici aceea a piesei istorice demitizatoare care se scria în acea epocă. Paul Everac demonstra posibilitatea unei drame istorice care, nemaiurmînd făgaşurile romantismului, schemele şi prototipurile lui, să păstreze intactă emoţia, să nu ştirbească sufletul eroic şi patriotic. Ceea ce a izbutit pe deplin.

[Reprodus din *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944—1977. Teatrul de inspiraţie istorică*. Antologie, studiu introductiv şi aparat critic de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, vol. II, pp. 506—507.]

[PORTRETUL UNUI SCRIITOR CARE CAUTĂ ŞI PROMOVEAZĂ ORGANICITATEA, CONTINUITATEA, CONSECVENŢA]

Aproape necunoscut pînă în 1959 (publicase doar cîteva schiţe nerelevante în *Tînărul scriitor*, *Luceafărul*, *Iaşul literar*), Paul Everac debutează impetuos ; începînd din martie şi pînă în august, patru piese ale sale văd lumina rampei. Un debut cu adevărat surprinzător, care în nici un caz nu putea trece neobservat. Desigur şi prin cantitatea producţiei, dar, în primul rînd, prin ineditul cîtorva din piesele sale în peisajul dramaturgiei româneşti, inedit ce a stîrnit, de la bun început, controverse şi a făcut ca numele său să nu mai lase indiferent nici un critic şi în anii din urmă

[1] Vezi *Scînteia*, 36, nr. 7329, 11 februarie 1967, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

nici un confrate. Pentru că *profilul* lui Paul Everac nu poate să fie înțeles dacă nu-l raportăm la *situația* sa de beligeranță, de veșnică nemulțumire, de continuu dezacord cu conformismul, cu lipsa de organicitate, cu mediocritatea, cu soluțiile paleative, cu lipsa de curaj.

Dacă la Aurel Baranga, această stare de beligeranță a avut drept sursă *succesul*, nu același lucru se poate spune despre Paul Everac. El a surprins prin noutatea pieselor sale, prin problematica lor, printr-un mod de tratare — la început — ateatral. *Succesul*, în sensul teatral al cuvîntului, a venit abia mai tîrziu, și nici atunci nu a fost continuu. Piesele sale s-au jucat la multe teatre, dar nu toate au avut și multe reprezentații, el n-a fost autorul răsfățat de public de la bun început și receptarea pieselor sale nu a fost instantanee *, ci a prezentat și multe dificultăți, chiar și ceea ce se numește în limbaj teatral — căderi, pe care el le-a analizat cu luciditate în volumul *Încotro merge teatrul românesc?* Paul Everac nu reprezintă, paradoxal, reversul lui Aurel Baranga în materie de succes. Ceea ce cred că trebuie reținut e faptul că Paul Everac a avut o contribuție de primă însemnătate în istoria dramaturgiei contemporane, a determinat o cotitură radicală în cîteva domenii și, mai ales, în cele esențiale legate de lumea nouă, omul nou, conștiința nouă. Chiar în condițiile unei mai dificile pătrunderi a teatrului său în rîndurile publicului. A fost tenace, nu l-au înspăimîntat căderile, nu a dat înapoi în fața unei critici cîteodată unanim negative, și-a susținut punctul de vedere. Și a izbutit. Unele piese ale sale, cum ar fi *Ștafeta nevăzută*, n-au avut ecou la premieră, dar reluate peste un

* Dacă privim tabelele din cartea *Teatrul și publicul* de Amza Săceanu, Editura Eminescu, 1977, vom observa că, în ceea ce privește instituțiile teatrale bucureștene, piesele lui Paul Everac apar mai degrabă printre „primele zece titluri de spectacole cu cei mai puțini spectatori în perioada 1964—1975". Așa, de pildă, *Ștafeta nevăzută:* 22 de spectacole cu 10 000 de spectatori, *Himera:* 10 spectacole cu 2 700 spectatori, *Ape și oglinzi:* 18 spectacole cu 3 600 de spectatori. Un succes de anvergură, înregistrat de această carte, și care durează: *Viața e ca un vagon?* cu 417 spectacole și 71 000 de spectatori.

Situația nu cuprinde marele său succes îndelungat, elogiat și de critică, *Un fluture pe lampă*, și nu poate exprima interesul neobișnuit stîrnit la începutul anului 1972 de *Zestrea*, atunci cînd piesa a fost transmisă la televiziune.

Scanned with OKEN Scanner

număr de ani au înregistrat un puternic curent de opinie. Şi aici aş vedea cheia „succesului" său : piesele lui Paul Everac declanşează întrebări, stîrnesc frămîntări, nasc discuţii. Aurel Baranga eliberează pe calea rîsului, piesele lui Paul Everac răscolesc conştiinţele. A ajuns mai greu la notorietate, dar şi-a creat un nume şi o operă, facultatea sa psihică fundamentală fiind tenacitatea.

Noul autor, pe numele său adevărat Paul Constantinescu, s-a născut la 23 august 1924, a făcut studiile liceale la Arad, studii juridice, îndeplinind de-a lungul anilor profesiuni legate de această formaţie. Paul Everac venea spre teatru cu gîndul de a spune ceva nou, de a aborda probleme inedite, caracteristice conştiinţei omului contemporan. Cînd şi-a strîns în volum piesele acestui debut spunea : „Am scris despre cooperativizarea agriculturii, despre cocsul de la Hunedoara, despre cabinetele medicale, despre hidrocentrala de la Bicaz, despre dificultăţile industrializării şi ale educaţiei — şi în acest sens, toate piesele mele de aici sînt politice. Dar n-am scris o cronică de evenimente, ci o cronică de sentimente umane, o înfruntare de idei şi sensibilităţi, şi în acest sens, toate piesele îşi cer dreptul de a aparţine literaturii în ceea ce are ea statornic, nu efemer : descifrarea condiţiei morale a omului." Prezenţa sa publicistică prin seria *Opiniilor* tipărite, la început săptămînal, de ziarul *Scînteia*, dovedeşte încă o dată faptul că Paul Everac este un scriitor care abordează un anume domeniu animat de dorinţa imperioasă de a afirma idei îndrăzneţe. Părerile sale despre teatrul românesc tipărite în presă, rostite cu prilejul diferitelor reuniuni şi dezbateri de breaslă au confirmat această impresie şi au conturat portretul unui scriitor care în orice domeniu s-ar manifesta este posedat de o neliniştе a aflării a ceea ce este şi trebuie să fie caracteristic vieţii noastre, a factorilor de progres social, moral şi artistic, ca şi a tot ceea ce se înscrie în afara vectorilor de progres, căutînd uneori chiar să se prezinte sub înfăţişarea atractivă a avangardei cînd, de fapt, nu este vorba decît de o ariergardă. Pledoaria dramaturgului şi publicistului Paul Everac este unitară şi fermă. El caută şi promovează *organicitatea, continuitatea, consecvenţa*. Fiecare articol sau piesă a sa se înscrie pe aceste coordonate şi resortul lor critic se declanşează în momentul în care apar fisuri, discontinuităţi, malformaţiuni. Autorul *Sta-*

Scanned with OKEN Scanner

fetei nevăzute are o facultate, într-adevăr, excepțională de a surprinde, a corela și a transforma în pagină de artă faptele de fiecare zi ale realității, întîmplările uneori anonime, „proza" vieții cotidiene. *Poarta* (aprilie 1959), *Ferestre deschise* (mai 1959), *Expiozie întîrziată* (august 1959), ca să enumărăm numai cele trei piese pe deplin izbutite ale debutului său, nu aduceau în fața spectatorului un univers inedit : și frămîntările țărănimii în drum spre formele colective de muncă, și mediul muncitoresc, și cel al intelectualului, în speță al medicului, fuseseră prezentate și pînă atunci la noi, în creații uneori, remarcabile, alteori, atît de plate și de convenționale, încît stîrniseră o adevărată stare de reținere din partea publicului. Inedită era viziunea asupra acestor medii, faptul că primele piese ale lui Everac ca și cele ce au urmat, în special *Ștafeta nevăzută* și *Simple coincidențe*, aduc aspecte esențiale ale ciocnirilor, frămîntărilor, conflictelor pe care le naște procesul făuririi conștiinței omului nou, tratîndu-le în lumina unui adevăr needulcorat. Această atitudine este constantă și, chiar dacă nu totdeauna s-a soldat cu depline izbînzi artistice, datorită unei exclusive demonstrații și a unui verbiaj insuficient tradus în imagini teatrale, a marcat consecvența unor căutări de fond, a unor dorințe de a da relief problemelor morale celor mai stringente ale vremii noastre.

Piesele ce au urmat debutului, *Ochiul albastru* și *Costache și viața interioară*, au iscat discuții mai ales în ceea ce privește reușita lor literară. Prima era grevată de o certă naivitate, cea de a doua relua parcă *Ferestre deschise*, dar suferea de gigantism. Dar punctul lor de pornire era generos, și realizările parțiale, demne de laudă. Cu *Ștafeta nevăzută*, Everac aduce teatrul său la tensiunea dramatică intensă a primelor piese, îmbogățindu-l totodată cu o perspectivă socială specifică noului climat moral.

Ștafeta nevăzută reprezintă, în chip figurat, continuitatea pe care o are munca dăruită unei cauze înalte, edificării unei noi societăți. Faptul că între oamenii animați de aceleași idealuri, dornici să ajungă la același țel, nu pot să existe contradicții, interese opuse, este demonstrat artistic, cu acuitate și pătrundere psihologică, autorul dovedind și de data aceasta capacitatea sa de a sesiza raporturile umane specifice epocii noastre. După *Himera* (1964), o comedie nu

Scanned with OKEN Scanner

întru totul concludentă, *Simple coincidențe* (1966) a marcat nu numai o etapă în scrisul său, dar și dezvoltarea dramaturgiei originale. Răspunderea față de familie, față de destinele generației de mîine, supleţea în viaţa de fiecare zi, în problemele mari ca și în cele mărunte, urmările pe care o anume închistare în formule o poate avea asupra ta și a celor din jur — sînt temele esențiale ale acestei piese care cucerește prin inteligența și pasiunea dezbaterii, adevărul ideii, suculența replicii.

Cînd reușește Everac? În momentul în care înclinația lui către dezbaterea unor probleme actuale se grefează pe o *întîmplare* (chiar cu caracter acut melodramatic, cum e, de pildă, *Zestrea*), cînd dezvoltă o intrigă. Cînd nu reușește să desfășoare o acțiune propriu-zisă și rămîne doar la schema ideatică și tipologică, piesele sînt doar interesante.

Unul din cei mai fecunzi autori de teatru din țara noastră, Paul Everac scrie două piese istorice într-un act: *Iancu la Hălmagiu* și *Urme pe zăpadă*, care reprezintă un moment de referință în dezvoltarea dramaturgiei istorice. [...] *Camera de alături*, (1970), o dezbatere etică asupra personalității umane și a căilor de realizare a ei, *Zestrea* (1972), o piesă ce a stîrnit un ecou de public ieșit din comun prin surprinderea unei probleme acute pe plan moral, *Un fluture pe lampă* (1972), în care elementele de reportaj specific dramaturgiei sale sînt convertite într-o expresie artistică pe cît de directă, pe atît de subtilă în demonstrarea efectelor rupturii de matca și mediul firesc al împlinirii personalității umane, *Cititorul de contor* (1973), o retrospectivă morală acută privind evaluarea vieții noastre. O spumoasă comedie, *Viața e ca un vagon?* (1973), prin care reușește să demonstreze că stăpînește ca și confrații săi „secretele" succesului de public.

Abordînd deopotrivă teatrul-frescă (*Ferestre deschise*) și drama de idei (*Camera de alături*), Everac e un bun mînuitor al dialogului, piesele sale cele mai reprezentative se disting prin replica vie și plină de miez, cînd — așa cum am arătat — nu conține un exces de demonstrație și o uscăciune didactică. Ceea ce face ca uneori atractivitatea teatrului său să sufere. Paul Everac folosește cu un remarcabil succes limbajul cotidian, agrementîndu-l cu expresii pitorești, ce dau dialogului un farmec aparte, niciodată vulgar. Este și

Scanned with OKEN Scanner

un conducător iscusit al acțiunii, deși uneori, este pîndit de pericolul prolixității.

Din generația nouă de dramaturgi apărută în anii de după 1959, Paul Everac este cel care, prin piesele sale cele mai izbutite, s-a ridicat la nivelul dramaturgilor de prim rang. Iar prin întreaga lui activitate de om de teatru, publicist, prin atitudinea sa curajoasă, francă — indiferent dacă ești sau nu de acord cu tot ceea ce susține el — Paul Everac a devenit, în anii din urmă, una din prezențele de prestigiu ale literaturii noastre, una din conștiințele ei care impune respect.

[Reprodus din *op. cit.*, vol. I, pp. 519—523.]

„UN NOU DRAMATURG : PAUL EVERAC"

Răsfoiesc titlurile cronicilor dedicate dramaturgiei românești pe care timp de trei ani, mai precis, între 1959—1962, le-am publicat, datorită lui Mihu Dragomir în paginile *Luceafărului* și mă opresc asupra singurei dintre ele care a avut titlul categoric și tranșant: *Un nou dramaturg: Paul Everac*. Cronica era prilejuită de reprezentarea în 1959, pe scena actualului Teatru Mic, a piesei *Ferestre deschise*, una din cele patru lucrări dramatice care marcau debutul unui autor foarte puțin cunoscut și de puțini luat în seamă pe atunci. Pentru că eram încă destul de tînăr și rîndurile respective apăreau într-o revistă dedicată tineretului, titlul și demonstrația lui au fost primite cu îngăduință de confrații mai cu experiență și n-au trezit furtunile dezavuării. Ce credea Paul Everac însuși despre pronosticul meu aveam să aflu întîlnindu-l întîmplător, cîteva săptămîni mai tîrziu, pe Calea Victoriei, cînd mi-a spus că am exagerat aprecierile la adresa lui Paul Everac și criticile la adresa unuia din interpreți asupra căruia exercitasem toată verva polemică de care eram capabil. Nu mă îndoiam că solidaritatea cu actorul năpăstuit era sinceră, după cum nu mă îndoiam nici o clipă că desolidarizarea de afirmația privitoare la apariția unui nou dramaturg reprezenta doar o cochetărie.

Scanned with OKEN Scanner

De atunci — aproape un sfert de veac de premiere, la care autorul ne-a invitat consecvent, seri în care nu mi-am precupeţit aplauzele entuziaste, felicitările intempestive, dar şi răsuciri nedumerite în fotoliul de orchestră şi plecările grăbite după căderea ultimei cortine, de cronici călduroase sau de altele rămase doar în stadiul promisiunilor amînate, de imbolduri şi chemări pentru a da condeiului său şi alte rosturi decît cel de a fi doar slujitor al Thaliei, m-au făcut să mă asociez unuia din destinele artistice care au marcat, în mod evident, teatrul românesc din acest răstimp. Consecvent cu sine pînă şi în eroare, nedînd nici o clipă înapoi chiar cînd rămînea singur — şi a rămas nu numai o dată — curajos pînă la nesocotirea oricărei raţiuni de conjunctură, prudenţă, strategie, navigînd impetuos împotriva curentului, Paul Everac şi-a asumat riscul de a veni uneori prea devreme la întîlnirea cu publicul şi de a sosi tîrziu la confruntarea cu mişcările noi sau numai presupus noi ale regiei şi cu modele dominante ale criticii. A fost mereu în ofensivă şi n-a depus armele cînd a pierdut bătălia pe ambele fronturi — şi ale publicului şi ale criticii — răscolind pasiuni, stîrnind furtuni, dar fiind el însuşi. Creînd, cu un termen care îi place, nu numai o dramaturgie organică, ci şi o personalitate organică, pentru că Paul Everac nu a construit numai personajele pieselor sale, ci a urmărit în egală măsură modul în care se alcătuieşte personajul numit Paul Everac. El este astăzi dramaturgul cel mai popular şi unul din scriitorii în opera căruia noţiunea de dezbatere morală a căpătat sensurile ei primordiale. Solicitînd spectatorul, chemîndu-l la întîlniri dificile, aşezîndu-l în faţa propriei conştiinţe, făcîndu-l părtaş al unor confruntări de o necruţătoare luciditate, Paul Everac se situează alături de cel ce a întruchipat, în anii dintre cele două războaie, această noţiune : Camil Petrescu.

Dacă atunci cînd am scris *Un nou dramaturg : Paul Everac*, condeiul mi-a fost purtat de entuziasmul tinereţii, astăzi, cînd fac tot atît de categoric această apropiere calitativă, îmi dau bine seama că mîine nu voi avea dreptul să invoc nici o scuză.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, vol. I, seria „Teatru comentat", Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, pp. 1—2.]

Scanned with OKEN Scanner

VALENTIN SILVESTRU

[PAUL EVERAC — DRAMATURG ŞI REMARCABIL PUBLICIST]

Deşi a debutat cu proză scurtă, nesemnificativă, şi a cochetat în van şi cu poezia, Paul Everac s-a impus ca dramaturg şi remarcabil publicist.

Piesele sale, numeroase, de valori diferite, atestă vocaţie certă şi ţin afişul, într-un fel sau altul, de douăzeci de ani, unele fiind reuşite radiografii morale şi sociale ale oamenilor şi colectivităţilor. *Poarta, Ferestre deschise, Explozie întîrziată, Costache şi viaţa interioară, Ochiul albastru, Ştafeta nevăzută, Simple coincidenţe, Camera de alături, Cititorul de contor, A cincea lebădă, Ordinatorul* şi altele, dintre care multe într-un act — (vezi, de pildă, volumul *Teatru pentru amatori*, Editura Eminescu, 1977) studiază relaţiile dintre membrii societăţii văzute ca un cîmp al interdependenţelor, al responsabilităţilor morale reciproce. Încercările de aliniere la curentul revigorării dramei istorice s-au soldat cu rezultate variabile — *Descoperirea, Urme pe zăpadă, Iancu la Hălmagiu*. Piesa cea mai importantă, în acest compartiment, *Constandineştii*, conspectează o epocă într-un chip foarte personal, oferind un tablou complex, de valoare universalistă. În comedie, producţiile scriitorului sînt de mai redusă însemnătate — *Himera, Viaţa e ca un vagon? Piatră la rinichi*. Reuşit, şi de o formulă originală, pamfletul politic *Un fluture pe lampă* are, legitim, şi o viaţă scenică lungă. Într-un sens oarecum asemănător, *Acord*.

Face frecvent şi publicistică teatrală, ia cuvîntul în şedinţele de breaslă, ţine referate, e membru în juriile concursurilor, reunindu-şi apoi articolele, notiţele, însemnările, cuvîntările în volume polemice [...]

[Reprodus din *Antologia piesei româneşti într-un act (de la 1944 — încoace)*. Ediţie, studiu introductiv, note biobibliografice de Valentin Silvestru, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, vol. IV, p. 198.]

Scanned with OKEN Scanner

OPERA ÎN TIMP

Scanned with OKEN Scanner

N. BARBU

TEATRUL ESTE LITERATURĂ

(Dramaturgia lui Paul Everac)

Între lectura unui text dramatic şi reprezentarea lui pe scenă, între satisfacţia literară şi cea pe care o oferă spectacolul există deosebiri specifice, referitoare la genul implicat, dar există, de asemenea, şi distanţări în funcţie de optica realizatorilor. Sînt lucrări destinate scenei care nu rezistă la lectură, constituindu-se însă, într-un moment şi în condiţii determinate, în spectacole agreabile, educative sau deconectante. La fel de valabilă rămîne şi cealaltă alternativă: piese apreciate cînd le citeşti nu reuşesc să se susţină în spectacol, datorită unor carenţe de construcţie, fie ale textului, fie ale reprezentaţiei, ca atare.

Constatările acestea, care nu sînt noi dar nici neglijabile, justifică practica, pe nedrept contestată de unii, a publicării asidui şi mai sistematice a lucrărilor dramatice în volume. În fond, dramaturgia aparţine, în primul rînd, literaturii, şi numai în măsura treptatei şi intermitentei reprezentări — teatrului. În fine, controversele asupra apropierilor şi a distanţării celor două genuri comportă dezvoltări teoretice care nu e cazul a fi abordate aici.

Reţinem însă *ideea* unei asemenea discuţii, pentru că ea este sugerată de Paul Everac şi în cuprinsul unui volum în care dramaturgul a operat o primă selecţie din lucrările sale, avînd ca titlu *5 piese de teatru*.

Cele cinci lucrări dramatice sînt însoţite de o prefaţă şi — lucru nou — de scurte note referitoare la realizarea lor scenică şi la ecoul respectivelor spectacole în critica de specialitate. Raportul text-spectacol este implicat astfel în opţiunile autorului care, confruntat cu unele tendinţe actuale, consideră judicios: „n-am făcut o literatură pentru eternitate, dar nici ca să se decoloreze în cinci ani, pentru a trebui dresată pe dichisuri mai moderne".

Scanned with OKEN Scanner

Un oarecare scepticism răzbate, însă, printre rînduri și Paul Everac, care a scris cu profunzime și consecvență despre diversele evenimente și aspecte esențiale ale actualității, socotește necesar să sublinieze, și are dreptate, că respectivele acțiuni, (cooperativizarea agriculturii, construcția unei hidrocentrale, industrializarea etc.), constituie numai un fundal pentru întreţeserea unor destine omenești care, ele, în primul rînd, interesează literatura. Sub acest unghi înțelese, piesele scriitorului *„își cer dreptul de a aparține literaturii"*.

Cîndva, într-un articol de la a cărui apariție au trecut mai mult de șapte decenii, I. L. Caragiale se întreba: *Oare teatrul este literatură?* (*Opere* III, 1932, p. 295). Unii au dedus, din argumentarea dramaturgului, ideea unui efectiv divorț între creația autorilor dramatici și procesul larg și complex al elaborării operelor beletristice. Autorul *Scrisorii pierdute* pleda însă, într-o perioadă cînd arta spectacolului teatral nu era încă destul de independent văzută prin raportarea ei la literatură, pentru specificul artistic al piesei de teatru, și se ocupa de arhitectura ei aparte, implicată de destinația desfășurării în spațiu, pe scenă. Spiritul polemic al marelui clasic a lăsat, desigur, o amprentă categorică asupra unora din afirmațiile sale. Cine ar putea însă azi să conceapă că *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*, *D-ale Carnavalului*, *Năpasta* sau *Momentele* nu fac parte din patrimoniul literaturii române, ele rămînînd doar opere de primă mărime ale teatrului nostru? Separarea teatrului de literatură nu poate duce decît la o artificială izolare a creației artistice destinate scenei de progresele și de evoluția beletristicii. Fără îndoială că teatrul își păstrează specificul său, dar judecățile de valoare nu se pot formula aici independent de contextul în care este apreciată literatura. Paul Everac, spre deosebire de alți dramaturgi, nu s-a oprit la consemnarea de suprafață, nu a efectuat simple și, în anumite situații, poate utile dramatizări ale istoriei recente, ci a sondat mai adînc, relevînd mutații de ordin afectiv care însoțesc și determină în continuare însemnate progrese ale conștiinței contemporanilor. Scriitorul urmărește cu tenacitate, cu o pasiune lucidă, un același proces de lărgire treptată a înțelegerii și a responsabilității individului față de sine însuși și față de colectivitate. Gheorghe Bucur, țăranul abia întors de la armată (*Poarta*), confruntat cu egoismul

Scanned with OKEN Scanner

exacerbat şi cu avariţia acaparatoare a lui Stancu Vărătecu ajunge să acţioneze în spiritul unei consideraţii înnoite, biruind pasivitatea şi molcomeala tradiţională, echivalentă cu o conştiinţă rudimentară. Medicul Valeriu Cristea din *Explozie întîrziată*, situat în altă ambianţă, depăşeşte condiţia limitată a unei existenţe fără orizont.

La fel, eroii din *Ochiul albastru*, din *Ştafeta nevăzută* şi din *Simple coincidenţe*, celelalte piese incluse în volum. Evident, între personajele ce ilustrează acelaşi proces sufletesc există deosebiri care nu se opresc la culoarea specifică a mediilor profesionale. Sînt nuanţe şi trepte, sînt interferenţe ale destinelor şi mentalităţilor, sînt suprapuneri şi *coincidenţe* (şi nu numai în piesa cu titlu asemănător), care se întregesc, toate, într-un tablou panoramic descoperind sensuri pozitive vieţii, acţiunii. De aceea, dramaturgia lui Everac, evitînd pitorescul şi caracterologia în accepţia clasică, nu este lipsită de o anumită culoare şi nici de suflul veridicităţii. De aceea, piesele tipărite în volum deschid cîmp meditaţiei, ideilor. Autorul este un *moralist*, în sensul propriu al termenului, care *argumentează* convingător, dincolo de banalitate şi de faptul divers, realizînd suprapuneri de multe ori izbutite între viaţă şi gînd, între imaginea concretă şi idee. Personajele şi acţiunile devin ipoteze, deznodămîntul tinde spre soluţionări etice. Piesele lui Everac nu respectă rigorile stricte ale genului, însă ele nu sînt mai puţin *construite* potrivit unei finalităţi deduse din contemplarea activă a peisajului uman.

Dar autorul reuşeşte să sugereze soluţiile prin gesturi caracteristice, cu funcţie simbolică. Dealtfel, autorul nostru foloseşte simbolul cu precădere, subliniind atitudini care permit angajarea cititorului în cîmpul disputei etice. De la titlurile alese şi pînă la scena finală, metafora şi simbolul domină curgerea acţiunii: poarta din piesa cu acelaşi titlu nu închide numai perimetrul curţii lui Stancu Vărătecu, ci şi mentalitatea îngustă a cărei spulberare definitivă este anticipată prin felul cum se încheie conflictul (remarcăm faptul că dramaturgul a renunţat, în textul tipărit, la soluţia „incendiară *nemoderată*" prezentă în spectacolele date cu această piesă, şi bine a făcut). *Explozia întîrziată* din lucrarea avînd acest titlu, nu se referă numai la un anume episod petrecut în cîmp, în timpul acţiunilor ilegale ale comuniştilor, ci şi la

Scanned with OKEN Scanner

salturile de conştiinţă ale personajelor. *Ştafeta nevăzută* se referă la continuitatea acelor eforturi neştiute prin care se clădeşte viitorul, eforturi şi elanuri anonime, adesea neînţelese, disprețuite, dar niciodată ineficiente, cînd pornesc dintr-o sinceritate şi dintr-o competenţă care nu se cuvin a fi dogmatic etalate.

Coincidenţele puse sub obiectiv în ultima piesă din volum nu speculează senzaţionalul unor întîmplări neprevăzute, ci subliniază ideea unei participări comune şi a unei responsabilităţi comune în alegerea şi împlinirea unui anumit drum în viaţă. Dincolo de aceste metaforizări care suscită meditaţia în perspectiva realizării omului ca om, conflictele propriu-zise se înscriu în aria veridicului. Deci, sub aspectul acesta, al înlănţuirii particularului investit cu semnificaţii generale, examenul critic poate îmbrăţişa desigur şi modalitatea reflectării realului. Or, aici, sînt de semnalat şi unele inadvertenţe, cînd autorul, urmărind cu mai multă fidelitate ideea de ansamblu, se lasă purtat de argumentare, intervenind prea evident în dezvoltarea peripeţiilor ca atare. Sînt, însă, elemente justificabile, dată fiind distanţarea programatică de cotidian şi în genere, de sedimentele banalităţii. Lucrările sale dobîndesc, e drept, o ţinută intelectuală care le distinge, dar sînt impregnate şi de consimţite nuanţe didactice.

Chiar dacă Paul Everac nu se dezice de ele, cititorul şi — mai mult — spectatorul sînt dispuşi să le accepte mai puţin, în măsura în care demonstraţia etică devine, unde devine, prea gravă acuzînd o luciditate, un apel la judecata prea austeră şi, cîteodată, uscată. Personalitatea scriitorului este, în orice caz, pregnantă şi chiar dialogurile sale, urmărind meandrele unor atitudini omeneşti, îmbracă mai mult disponibilităţile rafinate şi sagacitatea proprie dramaturgului, trecînd peste datele de temperament, educaţie, cultură ale personajelor surprinse totuşi în *dinamica* lor. Este o trăsătură care arată că autorul e interesat mai mult de jocul ideilor decît de verosimilitatea situaţiilor şi a tipurilor — aspect nu în totul neglijat, însă privit cu o anumită detaşare, din perspectiva şi în contextul comentariului etic asupra imperativelor vieţii. Artisticeşte, lucrul e realizat cînd observaţia e densă şi cînd demonstraţia e preluată, absorbită

Scanned with OKEN Scanner

de personaje ce dovedesc pasiune incandescentă față de ideile pe care le impun și le apără.

Există, aproape în fiecare piesă din cele cuprinse în volum, asemenea personaje și asemenea momente, chiar și cînd dramaturgul pare că ar schimba ordinea deducției silogistice, pornind de la concluzie spre premise. Însă ceea ce atrage și putem aprecia, în adevăr, sînt nu atît soluțiile către care tinde autorul și care astăzi pot să apară minore sau depășite (ca în cazul discutării rolului cabinetelor medicale, din *Explozie întîrziată*, sau chiar acea „supratemă" din *Ochiul albastru*, piesă la care autorul se referă nostalgic și care, în pofida unui spectacol „căzut" în chip... spectaculos, pe fragmente, nu-i lipsită de substanță umană autentică) ci dezvoltarea proceselor sufletești.

Înțelegem, și e firesc în aceste condiții, ca autorul să se declare mai atașat de expresia literară a textelor sale decît de transpunerea lor în spectacole.

Zona explorată de dramaturg, aceea a mutațiilor sufletești caracteristice în perioada de adînci transformări, oferă un material bogat, valorificat prin finețea observației și a analizei. De multe ori, imagini și impresii nuanțat reliefate în piesele lui Paul Everac se impun în sfera reacțiilor și a problemelor umane majore, dincolo de stratul mai puțin consistent al unei afectivități ocazionale. Din această perspectivă se pare că autorul a și operat selecția lucrărilor din volum unde nu a inclus și alte piese mai contestabile ca valoare (de ex. *Costache și viața interioară*) dar a pus totuși și *Poarta* și *Ochiul albastru*. Prima interesează încă sub aspectul limbii, al personajelor și al mînuirii simbolului ; cea de a doua, mai ales prin construcția în cele trei planuri diferențiate, însă interferente. Chiar dacă reprezentarea lor, astăzi, e mai puțin probabilă, lectura e plăcută și necesară, pentru stabilirea profilului unui dramaturg totdeauna interesant. Confruntarea între text și spectacol, fie în cazul acestor două piese, fie în cazul celorlalte, care ar putea fi oricînd reluate pe scenă îl ajută pe spectator să se situeze la un alt nivel al receptării artei scenice, deci constituie și un act de cultură teatrală. Publicarea de piese aduce, astfel, servicii și literaturii — prin fixarea unor valori în stare să reziste anilor — și spectacologiei — prin activizarea factorului spectator.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgia lui Paul Everac demonstrează, prin ţinuta dezbaterilor, prin tensiunea argumentării, prin optică şi gust, că teatrul este, totuşi, literatură.

[Reprodus din vol. N. Barbu, *Sine ira...*, Editura Junimea, Iaşi, 1971, pp. 172—176.]

DUMITRU MICU

[PROCLAMAREA UNUI MOD RESPONSABIL DE A ÎNŢELEGE CULTURA ŞI, ÎN GENERAL, DE A TRĂI]

Dialoguri — despre ce? Despre foarte multe. Despre creaţie şi angajare, conştiinţă şi conştiinciozitate, educaţie şi instruire, gust şi valoare, despre peisaj şi „aerul spiritual", despre poezie şi teatru, interpretare şi critică, în fine despre tot sau aproape tot ce-i poate interesa (cum ar spune Paul Zarifopol) pe „tinerii cultivaţi şi serioşi", cărora, asemenea subtilului eseist de curînd reeditat, li se adresează şi Paul Everac, după cum însuşi o precizează („l-am căutat... pe tînărul studios şi problematic care dibuie încă marginile şi direcţiile lumii").

Apărute iniţial în *Contemporanul*, vreme de vreo trei ani, (1966—1969), sub titlul *Teze şi antiteze* împrumutat cunoscutului volum al lui Camil Petrescu, eseurile (a căror formă dialogată evocă unele din „cronicile optimistului" ale lui G. Călinescu) sînt dispuse în carte într-o altă ordine decît aceea a apariţiei în revistă şi anume în ordinea oarecum tematică. Zic „oarecum", întrucît delimitarea problematicii în funcţie de grupuri şi bucăţi rămîne aproximativă, ideile circulă nestînjenit dintr-un compartiment în altul, chiar dacă ponderea lor nu e pretutindeni aceeaşi. Orînduirea pe teme facilitează oricum orientarea în spaţiul volumului, titlurile diferitelor secţiuni (*Mişcări în zodia conştiinţei, Structura morală şi dialectica ei, Împotriva nivelării în faptul de viaţă şi artă* etc.) oferind puncte de reper.

În totalitate, „dialogurile contemporane" compun un fel de îndreptar pentru spiritele în formare, în special pentru tinerii ce se caută. Ideea directoare îmi pare a fi, deşi ne-

Scanned with OKEN Scanner

formulată direct, aceea (avansată de Goethe) că „binele suprem" îl constituie personalitatea. Fii tu însuți ! Să fim (ca națiune) noi înșine ! Să creăm valori proprii, să ne afirmăm independent ! Acesta e sensul esențial al tuturor discuțiilor, al multiplelor disocieri, al pledoariilor. Din primele pagini, unul dintre participanții la dialog își rostește în termeni categorici pînă la duritate dezaprobarea față de acei care caută să dea societății cît mai puțin, sub cuvînt că și alții procedează la fel. Iată, meditează autorul prin personajul său, o atitudine „jalnică". Conduita celor ce cugetă astfel „va fi totdeauna reglată după alții", respectivii vor fi „tot timpul la cheremul unor comportamente străine". Un atare ins se comportă nu „ca un om, ca un domnitor al unui întreg moral, ci ca un popic care cade lovit de un alt popic". În plan colectiv, lipsa de personalitate se exprimă în chipul cel mai evident în supunerea oarbă față de tirania modei, ca și în snobismul de toate soiurile.

Cu intransigență sînt denunțate „snobismul informațional", inovatorismul cu orice preț, ca mod al conformismului față de ultimul răcnet al modei artistice străine, cultul pentru „abscons", pentru alambicat (acesta fiind nu rareori o mască a vidului spiritual sau a „entuziasmului"), mania unora de a căuta în opere clasice tot felul de structuri și dimensiuni moderne, precum „cripticul" sau „abisalul", sau de a le declara perimate pe motiv că sînt „prea sociale, prea lesne de descifrat". Dacă „tracul autorității", deprinderea de a admira automat, indiferent ce operă, de îndată ce un om de o anumită prestanță s-a pronunțat favorabil asupra ei, denotă nevertebrare intelectuală, reversul acestei mentalități, situarea din principiu la antipodul opiniilor curente nu e decît o formă a lipsei de personalitate.

S-ar putea crea, ca o primă impresie, sentimentul că „dialogurile contemporane" nu fac decît să combată confuzii și prejudecăți, să nege și să mustre. Nici vorbă de așa ceva. Adevărat că acela dintre emițătorii de „teze și antiteze", căruia autorul îi încredințează funcția de mesager al propriilor opinii, pare stăpînit de o umoare cam acră, că îi vorbește celuilalt cam de sus, cam profesoral și că uneori devine cicălitor, dar asta tocmai fiindcă nutrește un fond de convingeri stabile, spre deosebire de interlocutor, care se dovedește oscilant.

Scanned with OKEN Scanner

În ordinea stilistică, o asemenea distribuție, foarte precisă, a rolurilor nu întîrzie să producă un efect de monotonie [1]. Cititorul se poate întreba dacă dialogurile n-ar fi devenit mai antrenante printr-o variere a tehnicii lor in sensul mobilizării egale a ambilor vorbitori. Acest lucru se și încearcă, de fapt, însă concluziile le trage constant doar unul. Dacă nivelul de luciditate al celor doi ar fi relativ egal, încît concluziile să rezulte (cînd e posibil să se tragă concluzii, căci se pot ivi și cazuri în care e mai bine ca o problemă să fie lăsată deschisă) din înfruntarea părerilor amîndurora, poate că scrierea ar fi avut, literar vorbind, de profitat. Autorul a ținut să puncteze însă cît mai clar și aproape didactic o seamă de idei, fapt care și conferă cărții acel caracter de „îndreptar", pe care îl observam. „Binele suprem" fiind personalitatea, realizarea ei procură un sentiment de împlinire și, prin aceasta, de fericire. La asta se ajunge prin transformarea a tot ce ne înconjoară și ni se propune în „conținuturi de conștiință". Incompatibilă cu izolarea, „îmbogățirea conținutului de conștiință" implică, în mod necesar, angajarea, numai astfel noțiunea de „al meu" putînd să capete consistență. Un Michelangelo, un Eminescu și-au construit personalitățile ascultînd de „o lege a lor, interioară", această „constrîngere" fiind pentru ei „cea mai mare dintre plenitudini".

Cedînd unei „constrîngeri" de acest tip, oricine poate agonisi, nu fără sacrificii adesea, fericirea în înțeles superior : aceea „de a te fi angajat în destinul tău", care în fond „e destinul sensibilității, gîndului, faptei, epocii tale". Aceasta implică, între altele, însușirea unei cît mai temeinice culturi. Să ne păzim însă — ne avertizează scriitorul — a confunda cultura cu informația. Cînd aspectul „informativ" precumpănește exagerat, în procesul de instruire, asupra celui „formativ", edificarea personalității e prejudiciată. A ști ce tablouri și monumente sculpturale se găsesc la Louvre și

[1] Aceeași constatare o face și George Muntean (*România literară*, anul V, nr. 2, 6 ianuarie 1972, p. 11), care însă aduce unele amendamente privind o anume uniformitate „a punerii în pagină". După opinia criticului amintit, textele fiind dispuse în suită, „senzația respectivă trece în plan secundar, interesul centrîndu-se pe felul de a gîndi al autorului".

Scanned with OKEN Scanner

în ce săli sînt aşezate nu înseamnă încă a fi cult şi, cu atît mai puţin, a fi pătruns de frumuseţea artei.

Din tot ce afirmă în *Dialoguri contemporane*, reiese că pentru Paul Everac cultura nu se reduce deloc la un adaos cantitativ aplicat intelectului, ci se exprimă într-o prefacere calitativă a fiinţei umane. Ea implică un ax moral, aderenţa la un sistem de valori, o credinţă şi, ca atare, o anume ingenuitate care să facă posibile entuziasmul, avîntarea constructivă. Sensul tuturor reflecţiilor din dialoguri ni se pare a fi, deci, proclamarea unui mod responsabil de a înţelege cultura şi, în genere, de a trăi.

Paul Everac pledează pentru seriozitate, sobrietate, demnitate, pentru valorile sigure şi perene ale umanităţii. În artă şi viaţă, preferinţele sale merg spre ceea ce este clar, spre echilibru, spre dreapta cumpănă, spre clasic. De aici, dezaprobarea a tot ce întrece măsura, pentru tot ce provoacă şoc, precum publicitatea excesivă, exotismul, bizareriile formaliste, interpretarea actoricească, soluţia regizorală şi creaţia critică ce modifică textul pînă la nerecunoaştere. Asemenea lui Camil Petrescu, şi autorul „tezelor şi antitezelor" din *Dialoguri contemporane* preţuieşte „autenticitatea".

[Reprodus din *Scînteia*, anul XLI, nr. 9038, 25 ianuarie 1972, p. 4.]

CONSTANTIN CIOPRAGA

[UN RAŢIONALIST DE TIP CONSTRUCTIV, PREOCUPAT DE ESENŢE]

De cîţiva ani încoace, editurile s-au obişnuit să publice cărţi de aspect memorialistic ; revistele îşi fac şi ele, la rîndul lor, un punct de onoare, solicitînd scriitorilor în viaţă confesiuni. Pe de altă parte, un volum de publicistică, *Imposibila întoarcere* de Marin Preda, care, nu de mult, a întrunit elogiile criticii, pare a resuscita interesul pentru volumele de opinii, legate de cele mai variate dezbateri ale actualităţii. Cu recentele *Dialoguri contemporane* — şaptezeci şi unu la număr — dramaturgul Paul Everac nu numai

Scanned with OKEN Scanner

că se înscrie într-o tradiție generoasă, în care intră G. Călinescu și Camil Petrescu, dar prin capacitatea asociativă, prin vervă și spirit, captivează multilateral. Formula dialogică, la care recurge Paul Everac, nu e desigur nouă, dar, de la cei vechi pînă astăzi, ea a dat rezultate în măsura în care dialogul, sau (ca să fim în contextul cărții) confruntarea, reprezintă nu un taifas leneș, ci „tensiune superioară", o nobilă aspirație de a merge spre miezul lucrurilor.

E. Lovinescu și G. Călinescu, se știe, au dat utilizare acestui mod de dialog convențional pentru ca din opunerea argumentelor să scoată puncte de vedere de maximă elevație. Structural, Paul Everac, scriitor cu un larg orizont de cultură, este, înainte de toate, un om de idei, un observator ascuțit, nedispus să accepte locurile comune, care, orice s-ar spune, constituie fondul comunicării uzuale cotidiene. Diversificate prin circulație, cuvintele, conceptele, principiile, chiar categoriile etice, estetice, sau filozofice, își pierd dimensiunile exacte, înlesnind ambiguitatea și arbitrariul. Acesta este punctul de plecare, motivul generator al dialogurilor lui Paul Everac. El discută despre valoare, despre omenie și mit, despre grațios, despre sublim, se întreabă ce este moda, ce este originalitatea, dezarticulează sensurile, rupe etichetele, decodifică necontenit, cu hotărîrea de a înapoia limbajului valorile dominante. Vastă acțiune de rectificare și restituire, iată ce sînt, în principiu, dialogurile din cele două compartimente ale cărții sale.

Afirmam că reușita genului ține de substanța dezbaterilor. Substanța implică însă nu numai experiență de viață, ci și un tablou de valori, de idealuri, selectate lucid, în rezumat : o conștiință activă. Aparent, Paul Everac înclină spre teoretizare, dar realitatea e că dialogurile sale țintesc un scop practic, utilitar, cu efecte în sfera largă a cunoașterii. Sînt niște pledoarii, destinate să redimensioneze concepte din domenii variate, ca etica, arta, filozofia culturii. A extrage din discuții pe zeci de teme, cu sute de argumente pro și contra, perspectiva optimă, cea mai acceptabilă, nu este, nici vorbă, un simplu exercițiu de retorică. Dacă s-ar menține la stilul de conversație amabilă, obișnuit în revistele-magazin, dialogurile pe care le comentăm ar fi, mai mult sau mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin : „un spectacol într-un fotoliu". Dramaturg conștient deci de virtualitățile și riscurile genului, scriitorul a preferat monologului dezbaterea în doi, în care interlocutorul imaginar reprezintă, în fapt, o multitudine. Pentru a ne apropia mai organic de structura dialogurilor acestui raționalist modern, s-ar putea spune că tezele și antitezele sale sînt niște momente caragialiene pe un fond grav, dominat de o inteligență ironică, momente în care, în loc de oameni, personajele sînt : Autenticitatea, Morala, Cultura, Umorul, Frumosul și altele ca acestea. Paul Everac își propune, așadar, să contureze idei, de unde revenirile, reluările în tușe succesive, pentru ca din totalitatea nuanțelor să se constituie o sinteză expresivă. Contemporaneitatea e principalul țel ; umanist deschis înnoirilor, autorul se ocupă stăruitor de prezent, dialoghează cu timpul social-istoric, din perspectiva acestor ani.[2] Vom observa totuși, în paralel, un infralimbaj, nostalgii clasice, elemente caracteristice culturii multiseculare, pe meridiane universale. Contemporan așadar, cu tot ce este viu. Frondeur, opozant, objector, autorul își împrumută argumentele și exemplele de oricînd, de oriunde ; contestatar și paradoxal, dar nu dintr-un zadarnic spirit de opoziție, ci din nevoia de a distruge ponciful, banalitatea, formele înțepenite. Anticonformist deci. Un raționalist de tip constructiv, preocupat de esențe.

Să se observe că ipostaza de moralist îl prinde pe Paul Everac mai mult decît s-ar bănui. Un moralist cu replica francă, ager, refractar vorbelor goale, voind, în primul rînd, să se construiască mai bine pe el însuși. Multe din dialogurile sale sînt, ca structură, niște micro-eseuri. Mai mult încă — niște confesiuni deghizate, pseudoconfesiuni cu valoare larg-umană. Scriitor angajat, moralistul este un mandatar, un *porta-voce,* vorbind în numele comunității. Subscriem, de pildă, la opiniile sale despre *omenie,* concept ce nu se reduce la aparențe, la biologie, ci trebuie ridicat la categoria de principiu spiritual modelator. Reținem, de asemenea, imperativul autenticității în artă ; în literatura ro-

[2] Vezi un punct de vedere asemănător formulat de George Muntean, în *România literară,* anul V, nr. 2, 6 ianuarie 1972, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

mână, „mentalitatea modernă" trebuie să emane de la noi ; să nu „ne instalăm" artificial „în pielea altora". Judicioase sînt, la rîndul lor, discuţiile despre mit şi demitizare ; demitizarea, argumentează Paul Everac, are, ca revers, o anumită sărăcie etică.

„Există în toate culturile, în a noastră inclusiv, asemenea încrîncenaţi ai «distanţei» şi ai luciditătii demitizante, care nu fac operă de asanare, ci de eradicare. O fac uneori cu bună-credinţă, fără să-şi dea seama că distanţele pe care le tot pun conduc, la un moment dat, la sterilitate..." (p. 34.)

E dificil să optezi pentru o categorie de dialoguri sau pentru alta. Ne-au interesat, firește, opiniile autorului despre literatură, despre critică, mai mult încă acelea despre teatru, despre regizori şi spectacol. Vom semnala, ca excelente, multe din dialogurile cuprinse în primele trei secţiuni, tratînd despre conştiinţă, etică şi cultură. Tipic, pentru structura gîndirii lui Paul Everac, este, de exemplu, dialogul numărul 5, rezumat în raţionamentul că „educaţia nu e preponderent informaţie obiectivă, ci formaţie subiectivă la un maestru", acesta reprezentînd un „*model*". Există, ca în orice volum de acest gen, atît de bogat în idei, argumente ce pot ridica obiecţii sau nedumeriri, puncte de vedere discutabile. Vedem în aceasta, nu o scădere, ci un element incitator la gîndire. Dialogurile lui Paul Everac, pe care uneori le-am fi dorit mai puţin abstracte, sprijinite mai insistent pe exemple, întreţin necontenit curiozitatea intelectuală. Şi trebuie să recunoaştem că fervoarea dialectică e o calitate de cel mai mare preţ.

[Reprodus din *Cronica*, anul VII, nr. 7 (315), 18 II, 1972, p. 2.]

M. UNGHEANU

[O INCURSIUNE ÎN SPAŢIUL ISTORIC ROMÂNESC]

Dramaturgia românească a fost aproape întotdeauna copilul vitreg al literaturii române. Critica literară n-a stăruit în preajma dramaturgiei românești, deşi sînt şi fericite ex-

Scanned with OKEN Scanner

cepţii. Ele ţin de perioada cea mai bună pentru piesa de teatru românească, care durează între 1900—1920. Cine, din inerţie, mai afirmă că acesta a fost un vid literar, s-ar vedea contrazis fie şi numai de bilanţul pe care i-l poate oferi în acest răstimp dramaturgia românească şi chiar cîteva dispute în jurul ei. Era vremea în care criticii literari nu se sfiau să ţină cronici dramatice, prin care înţelegeau mai ales o analiză a textului şi mai puţin una a spectacolului. Dar chiar un asemenea cronicar dramatic al timpului, E. Lovinescu, cînd a fost să dea volumul închinat dramaturgiei româneşti din istoria lui literară, l-a sărit. Abia în compendiu vom găsi în sfîrşit trecerea în revistă a producţiei teatrale româneşti atît de mult amînată. Istoria literară călinesciană a dat apoi o ultimă satisfacţie dramaturgilor, ca apoi opera lor să iasă din raza atenţiei criticii literare. Deşi spectacolul este cel ce dă viaţă piesei de teatru, ea poate fi gustată şi ca simplă lectură, pentru meritele ei literare. Un volum al lui Paul Everac ne dă şansa unui astfel de spectacol într-un fotoliu.

Viaţa lumii [3] este o culegere de patru piese reunite sub un titlu semnificativ, care sugerează marea panoramă a lumii în mersul ei ciclic. Titlul este împrumutat de la Miron Costin, sub steaua spiritului căruia Paul Everac se aşează declarat pentru trei din piesele acestui volum. *Costandineştii, Drumuri şi răscruci, Solul* alcătuiesc la un loc o trilogie inspirată de condiţiile vieţii în Ţările Româneşti ale secolului al XII-lea, *Beţia sfîntă,* o parabolă situată în Peloponez în secolul al XI-lea, este inspirată şi ea de evenimente care nu sînt străine întru totul valahilor de la Dunăre.

Beţia sfîntă este o probă a felului cum experienţele moderne ne ajută să înţelegem sau să reconstituim istoria. Altfel zis, cu cît ştim mai multe despre prezent, cu atît ştim mai multe despre trecut. Paul Everac nu este adeptul cadrului istoric planturos, al reconstituirilor greoaie de epocă, al culorii locale apăsate. Nimic din toate acestea în *Beţia sfîntă* care apelează la cîteva elemente esenţiale de epocă, de fapt simple pretexte pentru un scenariu dramatic grav şi plin de cutremurătoare semnificaţii.

[3] Volum apărut la Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Beţia sfîntă are ca punct de plecare stabilirea în Peloponez a cruciaţilor porniţi să elibereze sfîntul Mormînt. Cavalerii plecaţi sub semnul crucii şi al sfinţeniei nu mai pleacă însă, transformîndu-se într-o odioasă armată de ocupaţie.

Scriind asta, am vulgarizat parţial sensul piesei lui Paul Everac, care este preocupat nu atît de efectele imediate şi brutale ale acestei întîmplări, cît de ipocrizia şi subtilitatea acestei false cruciade. *Beţia sfîntă* descrie o ciudată contagiune, de iz mistic, care cuprinde pe toţi cavalerii plecaţi către sfîntul Mormînt, dar şi pe o parte din localnici. Molipsitoare, „beţia sfîntă" este masca narcotică şi ucigaşă a dominaţiei înfăptuită în transă mistică. Dreptul celui mai tare este drapat în delir religios.

Beţia sfîntă este o piesă cu personaje puţine pentru a vădi cum acţionează ciudata şi ipocrita beţie, care sînt efectele transei, cum macularea devine religia practicanţilor beţiei sfinte. Tehnica insinuării, a falsei prietenii care vrea să domine, a falsei religiozităţi, a pioşeniei criminale transformată în conduită de viaţă este dezvăluită magistral de autorul *Beţiei sfinte*. Piesa rămîne doar aparent istorică : ea înfăţişează ipostaze ale omului care face din spirit un instrument al terorii şi stăpînirii neînduplecate. Identificarea beţiei sfinte cu o anume molimă istorică databilă ar fi totuşi exagerată. *„Beţia sfîntă"* este în viziunea autorului o boală periodică a istoriei omenirii, pe care experienţele vieţii moderne, totalitarismele ei mai mult sau mai puţin deghizate, l-au ajutat pe scriitor s-o înţeleagă mai bine şi s-o descrie cu o incisivitate dramatică remarcabilă.

Trilogia românească, *Costandineştii*, *Drumuri şi răscruci*, *Solul* este o încercare de a realcătui în chip sugestiv fizionomia societăţii româneşti într-unul din cele mai dramatice veacuri ale existenţei lui. Paul Everac intenţionează ca, descriind o structură istorică, să ofere explicaţia unei fizionomii spirituale.

Costandineştii se petrece pe vremea lui Costandin Brâncoveanu, dar el e doar unul din „Costandineşti". Eroul cel mare al piesei este poporul văzut în cîteva exemplare caracteristice.

Istoria nu mai este înfăţişată doar prin mecanismul voievodal, ci şi prin integrarea celor de jos în chiar miezul

Scanned with OKEN Scanner

acestui mecanism. *Costandineştii* tinde să dea sentimentul că istoria este tot atît opera lui Brâncoveanu pe cît este a celorlalţi Costandini, a căror viaţă simplă, dar autentică pentru că este integrală ca trăire, dă pastă şi culoare acestei piese violente, de un barochism studiat. Sînt în *Costandineştii* generali austriaci, turci, tătari, hoţi de drumul mare, boieri şi voievozi, femei frumoase şi iubeţe, bărbaţi resemnaţi, lobonţi, spînzurători şi ocne.

Totul se perindă într-un caleidoscop voit, într-o rostogolire dorită de autor, este „viaţa lumii" în acest colţ de Europă unde totul e supus schimbărilor şi mai ales viaţa este foarte scurtă.

Imaginea de scrînciob nesigur a vieţii în Ţara Românească dinainte de fanarioţi n-a mai fost surprinsă niciodată în teatru cu atîta vigoare. Un expresiv tip feminin îl dă scriitorul prin Safta, femeia iubeaţă, care apare şi în alte piese ale lui Paul Everac, decisă să stoarcă, atît cît este timp, vieţii toate bucuriile. Nimic nu e sigur, totul se rostogoleşte surprinzător într-o parte şi alta, oamenii sînt vii şi pasionaţi, integraţi în chip elastic acestui tăvălug istoric pentru că îl înţeleg. Filozofia lor ţine de înţelegerea „vieţii lumii", căreia se adaptează cu inteligenţă. Nici aici Paul Everac nu face arheologie, deşi are în vedere desigur configuraţia socială şi politică a ţărilor româneşti. Interesul său este orientat constant către veracitatea situaţiilor, către autenticitatea psihologiilor şi din acest punct de vedere, rămîne impresionantă, în *Costandineştii* viaţa celor de jos, ţăranii, cîrciumarul, Popa, Costa hoţul, pasiunile şi necazurile lor.

Dramaturgul mînuieşte cu iscusinţă ştiinţa loviturilor de teatru într-o piesă în care debutul îl dă o discuţie dintre un olar şi un Dinu copil care vrea să se iniţieze, urmată de bocirea unui mort care învia. Culoarea sumbră este bine purtată de-a lungul piesei şi e aplicată cu cruzime mai ales asupra acestei societăţi de jos, fragilă şi neapărată, a cărei singură bucurie sînt femeile şi copiii. Din dragoste pentru Rada, un Constandin îşi pierde consăteanul care moare în casă, iar Rada, floarea locului, ca Safta altădată, acceptă dezamăgită de aşteptări şi de împrejurări boierirea: adică o prostituţie lentă. Meritul acestui teatru, care nu ignoră

Scanned with OKEN Scanner

„carnea" dramatică, este de a fi un teatru de idei, superior conceput şi executat, în care reconstrucţia istorică se interesează de fizionomia spirituală şi mai puţin de veşmîntul arheologic.

De aceeaşi speţă superioară în care ideilor urmărite li se găseşte o haină dramatică adecvată este şi *Drumuri şi răscruci* al cărei personaj central este Miron Costin, recitator, în piesa lui Paul Everac, a versurilor proprii din *Viaţa lumii*. Aici se face, mai ales, un portret de cărturar român aflat la răspîntii, acolo unde sfîrşitul celor ce o îndeplinesc nu poate fi decît unul : eşecul. Singurul termen de comparaţie pe care-l avem pentru moment la îndemînă sînt piesele şi prozele de inspiraţie istorică ale lui Camil Petrescu, deşi evident problematica acolo este alta.

Dar, ca şi Camil Petrescu, în teatrul său Paul Everac este interesat, mai ales, de idei şi de mişcarea spiritului. Personajele sînt evident istorice, dar, urcîndu-le din cronici pe scenă, dramaturgul urmăreşte, în primul rînd, să promoveze un fel de a vedea şi înţelege istoria românească dincolo de prejudecăţi curente. Portretul lui Miron Costin extras din chiar opera lui suferă de aceste condiţionări, dar este valid şi viabil, chiar dacă nu de un dramatism scenic ideal. (Dar şi acest lucru rămîne să-l valideze spectacolul). *Solul* este drama unor contraste, a unor sensuri pe care străinul, intrat într-un teritoriu nou şi enigmatic pentru el, le descifrează greu. Străinul este solul. Pretextul dramei este găsit tot în secolul al XVII-lea.

Doi bărbaţi răzbesc de dincolo de Carpaţi, traversînd Muntenia, ducînd o solie în sud. Precizările aici n-au aproape nici o importanţă. Fapt este că experienţa pe care ei o fac pe acest teritoriu, pe care de la înălţimea trufiei moştenite din civilizaţia de unde vin nu-l înţeleg, este totală, modificîndu-le existenţa. Incursiunea lui Paul Everac în spaţiul istoric românesc se soldează cu rezultate literare de cea mai bună condiţie. Dramaturgul reordonează acest spaţiu istoric conform unei viziuni care mizează, mai ales, pe idee în drame sau idei. Înnobilarea spirituală a unui trecut tragic şi de aceea misterios este realizarea cea mai însemnată.

[Reprodus din *Luceafărul*, 2 X 1982, p. 2.]

Scanned with OKEN Scanner

[ISTORIE ŞI ACTUALITATE ÎN DIALOG]

Două cărţi recente de teatru, ambele aparţinînd lui Paul Everac [4], pot să ne reţină cu deosebire atenţia. Aceasta, atît prin conţinutul lor propriu-zis, cît şi prin conotaţiile pe care opera scriitorului le poate desemna în climatul literar al zilei.

Văd lumina tiparului cincisprezece piese : o parte, numai, din opera mult mai întinsă a dramaturgului. Despre unele din aceste piese se poate spune că au dosarul lor contemporan încheiat. Au fost reprezentate pe diferite scene de teatru din ţară ; au trecut prin filtrele judecăţii literare ; au făcut examenul scenei ; au primit verdicte ale opiniei publice. Altele continuă să figureze pe afişele curente ale teatrelor ; longevitatea lor, astfel, este încă un proces în curs. Celelalte — cîteva — provin din portofoliul în aşteptare al autorului. Publicarea în volum, în toate aceste situaţii, este bine venită. Istoria literară este datoare să consemneze tot ce s-a produs şi se produce sub semnul ei. În plus, trebuie să admitem că forma dramatică poate privi şi dincolo de ecranul ei strict teatral. Există propuneri de gîndire, există deopotrivă diferite oportunităţi ideatice ori sociale ale cunoaşterii, cărora nici o altă formă de comunicare, ca forma dramatică, nu ar putea să le asigure mai multă expresie, adresă şi accesibilitate. În cazul lui Paul Everac, faptul se confirmă.

Dialogul, în scrisul acestui autor, nu reprezintă numai teatralitate şi conversiune dramatică ; este, totodată, procedeu logic şi estetic în care formaţia sa juridică, structura lui casuistică, spiritul său de iactanţă şi în totul argumentarea sa dialectică se pot recunoaşte în mod mai direct şi adecvat.

Să revenim, acum, la cărţile amintite. Cea dintîi, intitulată generic *Viaţa lumii*, a apărut la Editura Cartea Românească. Însumează patru piese, toate de cadru istoric. Ac-

[4] Paul Everac, *Viaţa lumii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982 ; *A cincea lebădă*, vol. I—II, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Bucureşti, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

țiunea din *Beția Sfîntă* se petrece în peninsula peloponesiacă, în timpul cruciadelor. Documentul istoric, aici, se prelungește într-un conflict moral și culminează cu acesta. Inițial, faptele în cauză ar fi vrut să exprime fervori și acțiuni în numele unui ideal în mers ; ulterior, ca sub imboldul unor fatalități umane, ele se vor transforma în acte de tiranie și revărsări de patimi. Este posibil ca, în viziunea scriitorului, piesa *Costandineștii* să constituie un punct de chintesență. Drept focar al intenției problematice propuse este aleasă epoca lui Brâncoveanu. De aici, iradiază conjuncturi și semnificații privind, în genere, drama istorică și drama de viață a comunității noastre românești. Monologul final rostit de domnitor revelează un mare testament spiritual : „...Io Costandin voievod Basarab, cu această mare nădejde, și mă plec și mă zdrobesc, singur, cu fruntea de pămînt, ca această nație să trăiască și să se ridice ! și să șadă între celelalte, în slobozenie și mîndrie și nespurcată de nimeni ! Ajută-mă, Doamne, să rabd și-acum, pentru nesfîrșirea țării... pentru cei ce vor să vie după noi !...“

În *Drumuri și răscruci*, devenim martori ai unei tragice frămîntări în conștiința lui Miron Costin, cărturar înțelept și important demnitar al țării. Pe de o parte, sînt în joc drepturi ale personalității la judecată autonomă și singularizare gînditoare ; pe de altă parte, viața acestei personalități este confruntată cu datorii, implicări și riscuri implacabile.

Acțiunea din *Solul* este situată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Cadrul istoric este pretext și fundal pentru o dezbatere filozofică. Viața, de atîtea ori, împiedică împlinirea pentru care ne socotim investiți. În această deznădejde, însă, există și ceva salutar. Și anume : sentimentul că substanța unei investiri, ea în ea însăși, nu moare ; poate să treacă mai departe, cu insignele ei întregi, pe seama altor dăruiri, a altor destine.

Conținutul acestei cărți întregește și anunță cu fermitate statura de dramaturg istoric a scriitorului ; treaptă nouă, într-o evoluție începută mai demult, cu *Urme pe zăpadă* și *Iancu la Hălmagiu*, două bijuterii de teatru scurt. Viziunea istorică a scriitorului este o viziune aspră, critică, punctată adesea cu accente de rechizitoriu și cu judecăți ce ar putea să pară scepticism. Dramaturgul nu ezită ca în interesul adevărului să destrame pînze de aur ale legendei, chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

acestea au intrat în deprinderi generale de gîndire și au devenit hrană spirituală în viața sufletească a unor comunități umane. În fond, însă, mesajul este pregnant și edificator. Este rostit — am spune — mai mult prin tăceri decît prin peroraţii. Valorile nu îngenunche ; ele știu să lupte. Demnitatea pe care le-o atribuie scriitorul este una de suferință ; dar — trebuie precizat — de suferință creatoare, preț axiologic al gravelor împliniri.

Cealaltă carte [...] poartă titlul uneia din piesele incluse : *A cincea lebădă*. Ce anume a determinat această alegere ? Este greu de răspuns ; cu atît mai mult, cu cît și autorul, în „justificaţia selecţiei", nu vine în acest sens cu vreo precizare. Valeriu Râpeanu, în prezentarea cărții, vede în Paul Everac un dramaturg în plină desfășurare. Un dramaturg, anume, devenind din ce în ce mai popular, dar nu prin măguliri de moment, ori concesii făcute unui gust facil, ci prin sesizări scrutătoare adresate conștiinței comune, prin luciditate, prin angajări ale publicului spectator în dezbateri cu fond social și implicaţii morale.

Semnatarii comentariilor — Al. Balaci, Radu Beligan, Șerban Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Mircea Iorgulescu, Dumitru Micu, Edgar Papu, Victor Parhon, Laurențiu Ulici, Ion Zamfirescu — sînt nume din direcții conjunte, totuși diferite : istorie și critică literară, eseu literaro-filozofic, cronică dramatică, practică teatrală, spirit de catedră. O asociere întîmplătoare ? Nu ! Un semn elocvent de interes, de convergență intelectuală, de configurare a unui orizont. Nu este cazul, aici, să poposim asupra fiecărei opere în parte. Consemnările ce urmează au în vedere cuprinderi și judecăți generale.

Privită de la distanță, culegerea în cauză poate părea inegală, discontinuă, caleidoscopică. Găsim în ea : lucrări din ani mai de debut (*Subsolul*), alături de altele ce denotă experiență și maturitate dramatică ; piese pe care critica le-a întîmpinat felurit (*Un pahar cu sifon*, pînă la un punct și *Fluturele pe lampă*), dar pe care publicul și le-a însușit cu dezinvoltură ; piese eșuabile pe scenă (*Acord*), dar putînd fi interesante oricînd ca fapt de lectură ; piese cu o problematică oarecum aparte, poate mai aproape decît altele de gîndirea intimă a scriitorului (*Ana, Cititorul de contor*),

Scanned with OKEN Scanner

dar care atît pe scenă cît și în opinii de presă au trezit îndoieli, rezerve, pe alocuri chiar rezistențe ; piese despre care presupunem că în săli de teatru, s-ar solda cu rezultate obișnuite, dar care în teatrul radiofonic și pe micul ecran obțin sufragii majore (*Zestrea*) ; ș.a.m.d.

Este nevoie, însă, să privim lucrurile și în fondul lor. O unitate, totuși există. Numai că această unitate nu apare de la sine ; trebuie căutată ; însă nu în egalități ori corespondențe formale, ci în trăsături ce țin de psihologia autorului, procesualitatea unei deveniri.

Paul Everac nu este un dramaturg înnăscut ; destinul lui ca dramaturg este mai degrabă unul de opțiune și de integrări treptate.

Această vocație i s-a constituit cu timpul — și desigur i se constituie încă — prin prezență observatoare și scrutătoare în realitate, prin reflecție, prin căutări continui, prin pasiune și voință dialectică. Actualitatea, aceasta cu deosebire, îi pune spiritul în stare de iactanță. Atribuie confruntării multiple sensuri ; de la unele ale logicii și ale sensibilității individuale pînă la altele interesînd cunoașterea și comportarea socială.

Ca autor de teatru, este oarecum departe de ceea ce în accepția clasică s-ar numi „construcție dramatică". În optica scriitorului, de altminteri ca în toată concepția sa privind rolul și adevărul reprezentării dramatice, prevalează efervescența tipologică. Mai precis : dramaturgul este aplecat să surprindă și să ilustreze forme de mentalitate, relații reieșite din impactul uman cu evenimente exterioare în curs, procese de conștiință, reacțiuni și atitudini în fața unor transformări descinzînd din evoluții și legități sociale.

Cărțile despre care s-a amintit mai sus nu sînt cele dintîi ale scriitorului ; bineînțeles, le vor urma multe altele. Pe un grafic în mișcare — graficul unei cariere cu tot atîtea elemente previzibile ca și imprevizibile în ea — ele marchează repere și agregări. Conținutul lor atestă prezența unui autor activ, hotărît, viguros, conștient de datele, puterile și aspirațiile lui scriitoricești, nu mai puțin și pregătit să-și asume poverile și riscurile tuturor acestora. Socotim că încă de pe acum se profilează indicii și linii menite să-i definească locul ce i se va cuveni în galeria clasicității noastre

Scanned with OKEN Scanner

literare. Capodopera, însă, nu s-a produs încă. O aşteptăm ; şi i-o cerem ! Cu însuşirile sale de observator sagace, cu ştiinţa sa de a descoperi trăsături durabile în desfăşurări trecătoare, cu dispoziţia sa frecventă spre exerciţii introspective şi spre problematizări morale, cu felul său de a propune deschideri spre istorie şi spre cultură, cu încrederea sa în prerogativele teatrului ca artă prin excelenţă a cetăţii, cu aceste investiri, şi, firește, cu capacitatea scriitorului de a le imprima din interior sudură şi unitate, Paul Everac intră într-un pluton de aleşi. Este un dramaturg contemporan, căruia comunitatea spirituală românească îi deleagă ceva esenţial din nevoia ei de împliniri capitale.

[Reprodus din *România literară*, anul XV, nr. 53, 30 decembrie 1982, p. 11.]

SUZANA CARMEN DUMITRESCU

STRUCTURI ALE DIALOGULUI CU REPLICI REPETATE ÎN DRAMATURGIA LUI PAUL EVERAC [5]

1.1. O privire de ansamblu asupra creaţiei artistice a lui Paul Everac are rolul de a atrage atenţia asupra anumitor procedee stilistice folosite de scriitor în vederea realizării unor dialoguri în care firescul să se afle pe prim plan, iar reacţiile verbale sau neverbale ale personajelor să se desfăşoare într-o deplină unitate. O cercetare în acest sens se impune, cu atît mai mult, cu cît Paul Everac şi-a încercat, cu bune rezultate, măiestria nu numai în teatrul destinat profesioniştilor, ci şi în cel orientat către amatori. Fie că abordează piesa scurtă, respectînd cu stricteţe exigenţele impuse de desfăşurarea unei acţiuni antrenante în limita unui singur act (*Cîntec din fluier*, *O întîlnire neobişnuită [Cîteva halbe cu rom]*, *Vizita la Malu*, *Cheţa*, *Autograful*, *Trepte*, *Consiliul [Aldică şi Bezbuncă]* *Cadoul* ş.a.), fie că dă la

[5] Ne face deosebită plăcere să mulţumim, şi pe această cale, profesorului universitar B. Cazacu, m.c. al Academiei R. S. România, pentru amabilitatea de a citi textul de faţă şi pentru sugestiile utile.

Scanned with OKEN Scanner

iveală opere ample concentrate în jurul unor caractere bine definite, creionate, în majoritatea situațiilor, cu o mînă sigură (*Un fluture pe lampă, Cititorul de contor, A cincea lebădă* ș.a.), Paul Everac demonstrează, de aproape trei decenii, viabilitatea unui punct de vedere nou, inițiat în dramaturgia contemporană. De fapt, din implicarea permanentă a teatrului său în cotidian rezultă una dintre trăsăturile fundamentale : *fluiditatea dialogurilor.*

1.2. În cele ce urmează, ne propunem o descriere succintă privind nivelul verbal al textului dramatic, insistînd asupra structurii dialogului, pornind de la o selecție reprezentativă din dramaturgia lui Paul Everac.

În legătură cu modul cum se desfășoară comunicarea în teatru, se cuvine să distingem, cum subliniază B. Cazacu [6], un prim tip de comunicare intrafictională, care se realizează între emițătorii semnelor pe scenă, și cel de-al doilea tip, de comunicare extrafictională [7], dintre personaje (actori) și spectatori (sală). [...] De aici rezultă funcția dublă a limbajului dramatic. În procesul comunicării, în opera dramatică, există doi receptori : personajul căruia i se adresează replica (auditor pe scenă) și publicul (auditor în sală) [8]. În același articol, B. Cazacu atrage atenția, pe drept cuvînt, asupra celor două părți distincte dar nedisociabile din componența creației dramatice ; vorbirea personajelor (*dialogul*, monologul etc.) și didascaliile (indicațiile scenice de regie).

După cum precizează Maria Cvasnîi Cătănescu, dialogurile [9] care compun planul personajelor, evidențiază o funcție de „acțiune" (atestă participarea caracterelor dramatice la dezvoltarea și rezolvarea conflictului) și una „interpre-

[6] B. Cazacu, *Prolegomene la interpretarea lingvistică a textului dramatic*, în *Modalități de interpretare a textului literar* în *Limbă și literatură*, seria II, comunicări ; 1—2, Societatea de științe filologice din R. S. România, București, 1981, p. 234.

[7] Cf. Gilles Girard, Réal Oullet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, 1978, p. 32.

[8] Vezi Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. La nature, ses procédés*, Paris, 1972, p. 437.

[9] Vezi și interpretarea propusă de Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, București, 1961, pp. 37—38 126 și urm. ; *Le concept de la syntaxe mixte. „Recherches autour d'une hypothèse*, în *Etudes de linguistique appliquée*, 1977 (27), Paris, pp. 114—123.

Scanned with OKEN Scanner

tativă" (construcţia şi semnificaţia replicilor exteriorizează şi reacţiile subiective, emotive ale personajelor faţă de o referinţă : eveniment, personaj, atitudine etc.)[10] Şi-n cercetarea de faţă, termenul de „replică" nu va fi folosit în accepţiunea restrictivă de „reacţie", „răspuns", ci „va funcţiona cu o valoare generică, desemnînd orice intervenţie *în* şi *de* dialog a unui locutor, deci inclusiv intervenţia primă, de inaugurare a comunicării. Replica poate fi compusă din secvenţe verbale şi/sau neverbale, iar limitele ei sînt indicate de două intervale de pauză, care fixează atît punctul de demarcaţie, cît şi punctul de jonctură faţă de intervenţiile precedente şi următoare." [11]

Vom avea în vedere, în primul rînd, *replica verbală*, rămînd ca, pe alocuri, să ne referim şi la *replica neverbală*.

2.1. *Dialogul cu replici repetate* reprezintă o constantă stilistică fundamentală pentru teatrul lui Paul Everac. Folosirea de către autor, cu bună ştiinţă, a repetărilor de elemente-cheie apare dozată eficient, încă die *piesa într-un act*. Într-o astfel de construcţie dramatică, reţinem compoziţia unui dialog desfăşurat între mai mulţi parteneri. Punctul de plecare îl constituie o replică interogativă a cărei reluare cu o intonaţie interogativă-negativă este contrazisă de repetarea afirmativă-enunţiativă aparţinînd celui de-al treilea personaj.

„Ţone : Crezi că *pleacă?*

Rizea : Ce să *plece?* Face şi el aşa de-al dracului, doar i-am căta în coarne.

Dimache : *Pleacă*, să ştii de la mine." (p. 5) [12]

Uneori, avem a face cu o suită de replici, în care termenii reluaţi (verb sau substantiv) sînt distribuiţi pe fundalul unui pasaj amplu, avînd rolul de a marca, totodată, adevărate vîrfuri intonaţionale.

„Ţone : *Ai zis tu aşa? Sau el?*

[10] Maria Cvasnîi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic cu aplicare la dramaturgia românească*, Bucureşti, 1982, p. 33.

[11] Vezi Maria Cvasnîi Cătănescu, *op. cit.*, pp. 31—32.

[12] *Cîntec din fluier*. Piesă într-un act. Indicaţii de regie şi scenografia : Traian Niţescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Viziru : *Am zis și eu, a zis și el...* Ei, ne-nvoirăm. Cînd colo, vine cu pretenții, n-auzișI ? Că nu s-alege cu nimic, că-l trăserăm pe sfoară, că s-o ia nu știu cine de gospodărie și cu care l-a momit... Păi, ce, bre, aice e Institutul zootehnic, na-ți atîta, că am fost bugetar ? Stai să vedem și noi ce s-alege, c-abia o-ncropirăm... ai *răbdare !*

Țone : Păi nu-i de *răbdare,* e că cică nu-i recunoști munca lui, care o muncește. Asta îl doare. Că stă treizeci de zile dintr-o lună și tu îi dai șaptespce. Nu spuse așa ?" (p. 7.)

Paul Everac preferă contrazicerea subtilă, marcată de intonația interogativă, dar și de prezența pronumelui relativ-interogativ *care* [13], cu funcția de a concentra atenția interlocutorului asupra termenului următor (substantiv sau substitut al acestuia).

„Țone : Ba, îmi pasă, tovarășe, îmi pasă, că dacă se duce amărîtul ăsta de cioban și spune niște vorbe la partid, că l-am pus pe drumuri *de pomană* cu oile lui cu tot... ce faci ?

Viziru : *Care de pomană ?* Da' ce, șaptespce zile sînt d-acolea ?" (p. 9.)

„Țone : Păi atunci de ce l-ai mai adus, nene ? Să ne aflăm în treabă, ca alde nimeni ? Băgai un chițoc de băiat cu simbrie, la cîteva oițe de le avem noi, îi dădeai niște poli acolo, și gata discuția. Eu ziceam că facem un lucru *sănătos,* ca lumea.

Viziru : *Care sănătos,* mă, ce mă iei așa ?" (p. 10.)

Dramaturgul știe să apeleze, atunci cînd este nevoie, la așa-numiții lianți între replici, marcați de repetarea ultimului element, fie într-o propoziție încheiată prin puncte de suspensie cu rolul de a da posibilitatea unui moment de gîndire asupra celor afirmate anterior, fie într-o propoziție interogativă proprie stilului vorbit.

„Viziru : *I-ai dat tîrcoale ?*

Frusina : *Ce să-i dea tîrcoale,* că eu lucrez *că...*

Viziru : *Că ce"* (p. 18.)

[13] Vezi în acest sens, Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale",* în vol. *Limba literară,* Craiova, 1977, pp. 263—301.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul folosește, în mod eficient, opoziția afirmativ/negativ, accentul căzînd pe cel de-al doilea termen, a cărui repetare într-o propoziție interogativă reorientează dialogul spre forma afirmativă.

„Viziru : Adică... *să-i fi făcut vreo nefăcută* fetii ?

Frusina : Eu îți spusei de *nefăcută ?*

Îți spun că s-au cam dat în dragoste, aia e." (p. 18.)

Și dialogul continuă în replici scurte a căror reluare, deloc abuzivă, determină un surplus de expresivitate.

„Viziru : De unde știi ?

Frusina : *Dacă-i văzui !*

Viziru : *Ce văzuși ?*

Frusina : Ei și tu ! *Văzui ce văzui* [...]" p. 18.)

În ceea ce privește structura dialogului, nu arareori, se întîlnește un anume crescendo marcat de o replică interogativă, a cărei repetare enunțiativă trimite la un alt registru al vorbirii, cu referire la un moment determinat.

„Vasilica : Îmi plăcu de el... asta-i.

Viziru : *De cînd ?*

Vasilica : *De cînd* îl văzui..." (p. 26.)

De cele mai multe ori, spontaneitatea dialogurilor rezultă din reluarea binară a unor elemente proprii limbii vorbite.

„Bezbuncă : Bă, toată daravela trebuie făcută repede, fără multă zarvă. Eu așa lucrez. Operativ.

Aldică : Și noi.

Bezbuncă : *Păi atunci ?*

Aldică : *Păi atunci...* e greu să schimbăm fiindcă tu, deocamdată, n-ai ce schimba." (p. 48.) [14]

Bun cunoscător al dispunerii armonioase a dialogurilor, cu vîrfuri intonaționale, bine marcate, Paul Everac reușește să plaseze la locul potrivit nu numai simple reluări de replici, însoțite, nu o dată, de schimbarea sensului datorată intonației, ci și de trimiteri metaforice demne de relevat.

„Letiția : Aveți *potecă ? (Îl privește cu un fel de bucurie.)*

Horia : *Potecă* la început și apoi drum mare.

Letiția : *La împăratul ?*

[14] *Consiliul (Aldică și Bezbunică).* Piesă într-un act (două episoade). Indicații de regie : Alexa Visarion, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1975.

Horia : *La împăratul* împăraţilor, Letiţie [...] (p. 548.) [15]

Cu aceeaşi intuiţie a compunerii unui dialog, scriitorul antrenează interlocutorii într-o dispută firească în jurul unui termen căruia i se rezervă într-un moment bine determinat, un spaţiu considerabil.

„Honoria : Eu am o *idee !*

Căpălău : Spune-o, dacă o ai.

Lupeş : Ştiu eu ce *idee* are ea.

Roza : Lăsaţi-o să vorbească. Să spună *ideea* care o are.

Honoria : Eu am *idee*, că să bem ceva acum, numaidecît". (p. 20.) [16]

2.2. Procedeul *dialogului cu replici repetate* apare şi în piesele de mai mică sau mai mare întindere, dedicate teatrului profesionist, unde, în ciuda unei construcţii voit intelectuale a frazelor, dramaturgul ştie să nuanţeze exprimarea prin elemente ale stilului vorbit.

Deşi, uneori, avem a face cu repetarea oarecum mecanică a unei replici, intonaţia partenerului lasă posibilitatea unei ironii cu trimitere directă spre interlocutor.

„Rozica (*zîmbind*) : *Aşa trebuie.*

Sudrigean : *Aşa trebuie*, da, care cum vine să aibă la ce se uita : la domnişoara Rozica." (p. 341.) [17]

Aceeaşi ironie transpare, în unele pasaje unde lesne se poate observa uşurinţa cu care Paul Everac realizează un dialog echilibrat, dominat de conexiunea negaţie, afirmaţie, expunerea unui scop.

„Claudiu (*rînjind*) : Şi astăzi ce aţi mai făcut ?

Virginia (*care ştie ce o să urmeze*) : *Tu mă întrebi* ca să ştii ?

[15] *Urme pe zăpadă*, în *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944—1977. Teatrul de inspiraţie contemporană.* Antologie, studiu introductiv şi aparat critic de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

[16] *Cheţa.* Comedie într-un act şi două episoade — trei tablouri. Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1970.

[17] *Ferestre deschise*, în *Dramaturgia română contemporană*, vol. II. Prefaţă, tabel cronologic şi note de Valeriu Râpeanu, Editura pentru literatură, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Claudiu (*batjocoritor*) : *Nu, te întreb ca să te-ntreb*, eventual să-ţi auz vocea care e muzicală, mai ales cînd ia acutele [...]" (p. 361.)

Procedeul *dialogului cu replici repetate* se constată, îndeobşi, în piesele de început, cînd dramaturgul încă se mai arăta receptiv la exigenţele impuse de tradiţie. De aceea, nu e de mirare frecvenţa reluărilor de replici, distribuite astfel, încît să se menţină o tensiune remarcabilă, pe fundalul întregirii unei imagini vizuale.

„Alina (*cu ochii în altă zare*) : Nimic nu spun. Mă gîndeam la o *pasăre*.

Bondoc : *Ce pasăre ?*

Alina : O *pasăre* cu aripi colorate... Care în fiecare zi îşi pierde cîte o pană". (Actul III, scena 4, p. 68.) [18]

Deşi, în unele contexte, reluarea unei replici pare superfluă, totuşi, la o privire atentă a textului, se cuvine observată uşurinţa cu care se trece de la o formulare la alta, respectîndu-se cu stricteţe datele stilului vorbit.

„Günther (*enervîndu-se*) : Ai găsit un loc lunecos şi murdar şi acum stai să dormi şi să te visezi la bolile tale şi la oi şi la baliga de la ei ! Dar stai aici, să vină căldura la ţeavă, la ţeava tehnică ! Aici pentru ce *nu mai te-nghite casa ?*

Matei : Păi, *nu mă-nghite*, că dacă beau mă fac mare şi nu poa-să *mă-nghiţă... !* Aia e. Pricepi ? Ei, acu, te-am dus. D-aia beau eu, mă, să nu *mă-nghiţă casa.*"

(Actul I, tabloul 2, p. 33.) [19]

Cu măiestria sa bine cunoscută, Paul Everac, apelînd la elementele introductive specifice limbii vorbite, a căror repetare în replici distincte nu este deloc mecanică, demonstrează o adevărată tehnică în ceea ce priveşte angajarea între parteneri a unui dialog înscris în limitele aceluiaşi registru.

„Biţa : *Păi,* sînt învăţată, nene. Dacă pot, dau şi eu, dacă nu, tac.

[18] *Camera de alături.* Asociaţia oamenilor de teatru din Instituţiile teatrale şi muzicale. Serviciul de documentare teatrală şi muzicală, nr. 156, Bucureşti, 1970.

[19] *Subsolul,* în *A cincea lebădă,* vol. I, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Bucureşti, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Matei : *Păi atunci*, mai bine să-ţi iei valea. Aici e şantier, oamenii muncesc, am şi eu rostul meu.

Biţa : *Păi* dumneata ce *păzeşti* aici ?

Matei : Îmi *păzesc* zilele mele, asta *păzesc.*" (Actul I, tabloul 3, p. 37.)

Nu arareori, repetarea în lanţ a unui termen, în afara faptului că dă impresia unei depline coordonări între replici, reprezintă şi un procedeu folosit în mod inteligent de dramaturg cu scopul de a menţine un ritm tensional :

„Matei : Ei, boierie mare, ce mai vorbim. Pe urmă fu niţel mai a dracu.

Biţa : Te prinseră *cu...*

Matei (*aprig*) : *Cu ce ?*

Biţa : Păi *cu...*

Matei : *Cu ce,* tu ? Vrei să-ţi arunc una-n mutră ?" (Actul I, tabloul 3, p. 40.)

Uneori, dialogul se desfăşoară în aşa fel încît, la un moment dat, replica unui personaj are drept corespondent doar un gest, avînd rolul unei *replici neverbale.*

„Matei : Zît, miarţo, leşinătură, nu te vezi, fi-ţi-ar cotoiul al... (*Biţa ia un obiect şi-l zvîrle în el. Matei, cu altă voce.*) Mă lovişi în fluierul piciorului... Bine făcuşi, fă... brava !" (Actul I, tabloul 3, p. 41.)

În situaţia unei reluări ternare, prima apariţie urmată de puncte de suspensie atrage atenţia partenerului, în replica sa, revenind acelaşi element, într-o formulare interogativă, menită să dea posibilitate personajului de a deveni povestitorul unei secvenţe relatate concis şi firesc.

„Bob : O imputaţie... a trebuit să plătească pentru o neglijenţă. O *funcţionară...*

Biţa : *Ce funcţionară ?*

Bob : O *funcţionară* din serviciul lui a făcut o neglijenţă şi el a trebuit s-o plătească solidar." (Actul II, tabloul 7, pp. 76—77.)

Deşi asemenea procedeu se repetă, uneori, chiar la un interval destul de scurt, totuşi, dialogul, în ansamblu, nu-şi pierde spontaneitatea, una din calităţile esenţiale ale stilului lui Paul Everac. Totul este conceput astfel, încît replicile se înlănţuie într-un ritm alert, alternîndu-se armonios frazele ample cu cele concise, trecerea de la un aspect la altul făcîndu-se pe negîndite.

Scanned with OKEN Scanner

„Bob : Ce să mai vorbim. Și trebuie să-ți mai schimbi și cîteva alte mici bucurii. *De pildă...*

Bița : *De pildă ?*

Bob : *De pildă*, privirea. Nu trebuie să mai privești așa de violent și supărat de parcă ai pierdut vaca în tîrg. Privești cu ochii puțin mai mici, mai dintr-o parte, și ridici pleoapele încet." (Actul II, tabloul 7, p. 77.)

Pe alocuri, repetarea unui termen devine oarecum supărătoare, dînd senzația unui intenționat caracter analitic. Acest lucru se întîmplă mai ales cînd reluarea apare după o replică de amploare.

„Bob (*izbucnire sinceră*) : Dar, fato, trebuie să-mi fac o meserie, nu ? Meseria mea asta va fi : filmul ! Tu nu te iei în serios în studiile tale ? Și eu mă iau în serios ! Eu trebuie să fiu pregătit din toate punctele de vedere, să știu cum să fac și cum să desfac sentimentele. Scena cu năroada asta puteam s-o joc și așa, puteam s-o joc și pe gelozie și pe candoare, puteam s-o trag și pe burlesc. Ce naiba, doar nu ești copil ! I-am spus niște vrăji cu un tip al ei, ca să văd cum *reacționează* psihologic.

Silly (*caustic*) : *Și a reacționat.*

Bob : *A reacționat* chiar foarte nostim, pentru una care-l iubește. Cînd o vezi, juri că are autenticitate. Tu nu poți să scoți efectele astea." (Actul II, tabloul 7, p. 81.)

Alteori, dimpotrivă, repetarea nu e deloc forțată, iar fiecare apariție a termenului respectiv aduce cu ea și un surplus de expresivitate.

„Manole : Că nu-i cu dreptate să prazi *viață* omenească de dragul unor năluciri !

Ana : Ce *viață*, Manole ?

Manole : *Viață*, Ană, *viață ! Viață* făcută din carne și din sînge și din putere și din dragoste. Făcută din nevoie și din foame și din popas într-o rariște cu umbră sub amiaza aromitoare. *Astă viață !* Că nu multe avem, femeia mea !" (p. 127.) [20]

Cînd replicile par a se completa reciproc, dialogul devine mai alert, și aici se constată măiestria dramaturgului.

[20] *Ana*, în vol. cit.

Scanned with OKEN Scanner

„Livia : Iau ore de piculină.
Doru : De unde ?
Livia : Dintr-o revistă. Vrei să-mi propui ceva ? Ori să-mi ceri mîna ? Ți-o dau, da-i cam murdară, c-a stat *prin...*
Doru : .... *Zoaie.*
Livia : Prin *lubrefianți,* deșteptule. M-au avansat de la bucătărie." (p. 200.) [21]

Inevitabil, în piesele în care Paul Everac pune pe seama eroilor săi raționamente ample, uneori, abordate în mod excesiv, nu se poate feri de un anumit retorism. Așa se întîmplă în pasaje unde o replică interogativă este repetată într-un context în care urmează și răspunsul.

„Vrabie : Mă faci să rîd. Păi eu fac o grevă marți, la socialiști și o spargere de grevă, miercuri, la galbeni. Iau și de colo. Puțin îmi pasă, domnule, de doctrinele astea. Mîine sînt la oamenii lui Gruber.
Ovidiu : *Care Gruber ?*
Vrabie : *Care Gruber ?* Creierul lui Künecke care e director la Schmidinger." (Partea a doua, tabloul 6, p. 364.) [22]

Salutară este inițiativa dramaturgului de a face din public un presupus partener de dialog pentru unul din eroii piesei, ceea ce determină o receptare imediată a mesajului.

„Mirea : [...] Sincer. Omul mai greșește. Viața e complexă, — asta trebuie să spun. E purul adevăr (*Spectatorilor*) : Nu sînteți de părere că viața e complexă ? La un moment dat, tovarășe Uică și stimați tovarăși, îți dai seama că viața e complexă, îți întinde o cursă..." (Partea întîi, pp. 197—198.) [23]

2.3. Cît privește piesele istorice [24], se cuvine remarcată nota profund intelectualistă. Acum, Paul Everac preferă desfășurarea unui dialog cu mai puține implicații din „clișeele" stilului vorbit, dar nelipsit de autenticitate. Este adevărat

[21] *Zestrea,* în vol. cit.
[22] *Un fluture pe lampă,* în vol. cit.
[23] *A cincea lebădă,* în vol. II al ediției citate.
[24] Este vorba despre volumul *Viața lumii,* Editura Cartea românească, București, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

însă că, fiind vorba despre o întoarcere în timp, spre secolul al XVII-lea, (*Costandineștii, Drumuri și răscruci, Solul*), răzbate și nota livrescă.

Rareori, se înregistrează reluări de replici, dialogul respectînd limitele aceleiași fluidități, în spatele căreia însă se simte permanent cizelarea oarecum forțată a scriitorului. Situat în fața unor confruntări de idei, cititorul nu se simte cîtuși de puțin obosit.

„Athanasios : Și de unde citește suzeranul vostru să ia toate acestea ?

Gundolfo : De la cei care au simțăminte frățești și care cred în adevărul crucii, vroind să se mîntuie odată cu noi.

Athanasios (*ezitant*) : *Dar cei care...*

Gundolfo : *Cei care* nu vor sînt unelte ale păgînilor necredincioși și ale împilării lor ! Prin aceia se rostește Diavolul, nu Dumnezeu cel veșnic [...]" (Actul I, tabloul 2, p. 10.) [25]

Sporadic se constată și înlănțuirea unor replici verbale cu altele neverbale, respectîndu-se rigorile cadrului istoric evocat. „Raimond (*lui Doca*) : Du-te ! (*Acela scrîșnește la toți, dar iese, supus.*) Omagiile mele, doamnă. (*Hristodora face o reverență mică, Eupraxia, una mare, dar se ridică, jignită de a nu fi fost luată în seamă.*) Messir Gundolfo vă trimite gîndurile lui cele mai bune. Dar văd că nu v-ați atins de mîncare. (Actul II, tabloul 4, p. 29.)

În general însă, dialogurile se înlănțuie într-o unitate deplină, înscriindu-se în orientarea dramaturgului de a crea un teatru problematic, ancorat pe deplin în mesajul epocii istorice evocate. Fraza se desfășoară lent, pe un spațiu mai mult sau mai puțin amplu, lăsînd posibilitate cititorului de a cumpăni afirmațiile personajelor.

2.4. Referindu-ne la trăsăturile stilului lui Paul Everac, constatăm pe de o parte, autenticitate și spontaneitate, iar pe de alta, se remarcă predominarea unei note intelectualiste.

[25] *Beția sfîntă*, în vol. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, în unele piese, se remarcă *dialogul cu replici repetate*, scopul dramaturgului fiind de a aduce pe prim plan cotidianul, în alte creaţii artistice acest procedeu se întîlneşte mult mai rar, expresivitatea textului rezultînd din mînuirea unor dialoguri a căror fluiditate provine dintr-o gîndire matură a fiecărei replici, insistîndu-se mai puţin pe aşa-numitele clişee tradiţionale.

Inedit

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGUL

Scanned with OKEN Scanner

POARTA. FERESTRE DESCHISE. EXPLOZIE ÎNTÎRZIATĂ. DESCOPERIREA

ECATERINA OPROIU

PE MARGINEA UNOR PIESE DE DEBUT

[...] Drumul străbătut de Everac de la *Poarta* la *Explozie întîrziată* e concludent. *Poarta,* care este un fel de versiune rurală a *Citadelei sfărîmate* compune un tablou veridic al unei familii de țărani pe cale de închiaburire, o familie în care tatăl are sentimentul atotputerniciei sale spirituale și al drepturilor de proprietar asupra descendenților și rudelor colaterale. Imaginea relațiilor de clasă este foarte complexă pentru că ține seamă de condițiile în care exploatarea ia forme deghizate de legături de sînge, iar legăturile de sînge sînt viciate de exploatare. În mod viu, piesa lui Everac arată cum mica proprietate generează capitalismul nu numai din punct de vedere economic, ci și din punctul de vedere al mentalității. Membrii clanului descris de el sînt torturați de ideea proprietății. Proprietatea transformă într-un iad raporturile dintre tată și fiică, dintre socru și ginere, dintre soră și frate, dintre cumnat și cumnat. În fața ei se topește orice afecțiune, orice scrupul moral. În fața ei prețul vieții omenești devine derizoriu pentru că setea de înavuțire izbutește să învingă chiar și grozăvia morții. De aceea, cînd copiii îi amenință partea de avere, soția se gîndește la eventualitatea morții bărbatului nu copleșită de durere, ci numai cu un sinistru simț practic : „Bine îți șade, n-am ce zice, să dea Răchitișul, ai ? Și mă-ta ? (*Arată pe Stancu.*) Doamne ferește, moare omul într-o zi și pe urmă ce fac, o iau cu traista pe la voi, să-nghеț pe la ușile voastre, să vă melițez toată cînepa pentru trei fasole ? Că eu una știu ce m-așteaptă de la alde voi !...“

În asemenea împrejurări, copiii procedează la fel (Gherghina : Păi n-o să trăiți cît lumea, mai moare omul, îi mai ia Dumnezeu zilele : n-avem un drept la Răchitiș și noi ?“).

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea este cu atît mai cruntă, cu cît cei care o adoptă nici nu-şi dau seama de cruzimea ei. Aşa au apucat-o din tată în fiu. Fiecare generaţie în familia lor a procedat astfel. „Gherghina (*revoltată*) : Apăi nu mai face nici tu mamă pe mironosiţa, zău aşa. Nu ştiu eu, cum prindea să moară aia bătrînă şi nu mai apucaţi odată s-o vedeţi rece ?"

Dincolo de sălbăticia la care-l duce pe om simţul proprietăţii, în păienjenişul relaţiilor revelate de piesă se distinge un fir deosebit, care nu face parte din această plasă. La cele mai bune personaje se simte, mai exact se presimte, o însetare de ceva nou, altfel întocmit. În reacţia nesăbuită a lui Gheorghe care e gata să pună foc casei socrului despotic se citeşte o aspiraţie dreaptă. Omul acesta nu mai vrea să trăiască viaţa de pînă acum : cu slugăreală, umilinţe, distincţii obsesive (al meu — al tău) şi cu poarta simbolică mereu încuiată, despărţind familia de satul nou, ca şanţul unei cetăţi. Epilogul arată clar ce nu mai vrea eroul. Cum ar vrea să trăiască nu se ştie bine şi nici eroul nu ştie pentru că din păcate piesa are o perspectivă destul de îngustă. Autorul nu izbuteşte sau nu are intenţia să ne sugereze ce se întîmplă dincolo de pereţii acestei citadele. Legăturile clanului cu lumea exterioară sînt invizibile, aproape inexistente. De aici şi relativa slăbire a valorii generalizatoare pe care o au faptele din piesă. De aici şi sentimentul că mesajul lucrării nu e destul de viguros formulat.

De la *Poarta* [1] la piesele următoare Everac străbate un drum ascendent, în primul rînd, sub acest aspect. Pe parcurs, creşte acuitatea problemelor dezbătute. Devine mai largă rezonanţa lor socială. „Ferestrele" din piesa următoare se deschid ca un simbol al perspectivelor fără sfîrşit care apar acum înaintea întregului popor. Ceea ce reuşeşte aici autorul este demn de laudă. Practic se demonstrează că o clasificare a conflictelor în conflictele producţiei şi conflictele vieţii personale e o prejudecată scriitoricească. Problema pe care şi-o pune acum dramaturgul nu mai este de a se stabili un

[1] Reţinem şi opinia lui C. Paraschivescu (*Teatrul*, nr. 10, septembrie 1959, anul IV, pp. 78—80) conform căreia „partitura abundă în dexterităţi de limbaj şi cîştigă în eficacitate satirică, dar vibrează la suprafaţa manifestărilor umane şi pierde în intensitate".

Scanned with OKEN Scanner

echilibru primitiv între scenele din uzină şi scenele de „acasă". Problema pe care şi-o pune Everac nu este de a preîntîmpina eventualele observaţii ale criticii : „prea multă discuţie despre tractoare ! Unde este viaţa personală a eroului ? Oare acest muncitor fruntaş nu simte nevoia unei afecţiuni, n-are o logodnică cu care să se plimbe sub clar de lună ? Pentru ce eroul nu vorbeşte decît de biele şi de voltaje ?" Sau dimpotrivă : ... „Care e comportamentul eroului la locul lui de muncă ?..." etc. *Ferestre deschise* ca şi *Secunda 58* dau o replică usturătoare unei asemenea contabilităţi rudimentare, străine de realităţile vieţii. Eroii socialismului nu trebuie „umanizaţi" artificial dinafară înăuntru. Dacă pe muncitorul Petre Urlea îl preocupă găsirea unui cocs superior nu numai cînd e sus la furnal, ci şi cînd vorbeşte cu nevasta, în şoaptă, ca să nu trezească băieţaşii — întîmplarea nu are nimic artificial. Numai cînd preocupările de producţie nu ţîşnesc din substanţa conflictului eroii sînt puşi în situaţii false, par schematici şi monomani. Dar cînd preocupările exprimă un sentiment intens, o stare autentică de fierbere interioară, de unde superstiţia că autorul trebuie să inventeze neapărat tot felul de istorioare laterale „de ordin personal" ca să-şi facă eroul „mai complex" ? Bogăţia sufletească nu stă atît în mulţimea sentimentelor unui erou, cît în intensitatea cu care acesta trăieşte un sentiment major. În condiţiile societăţii noastre, adică ale unei societăţi căreia îi repugnă individualismul şi luptă împotriva lui, se produce o întrepătrundere a problemelor „personale" cu cele obşteşti. Lupta pentru cocs nu mai poate fi numai problema unei „piese de producţie", ci şi problema unei piese de „viaţă personală". La această luptă, într-un fel sau altul, ia parte toată Hunedoara. La ea iau parte băieţii lui Urlea cu toate că sînt mici şi se miră că „furnalul din soare" e mai mare decît „Hunedoara noastră". La ea ia parte nevasta lui Urlea, cu toate că-şi închipuie că trebuie să roage şi pe Dumnezeu ca „să iasă" cocsul („Gavrilaş *[pîrîndu-l pe Ionel]* : Ionel n-a vrut să zică «sfîntul duh». *Ionel :* Na şi ce-i ? Şi-aşa iese. *[Lui Urlea.]* Da mai bine să ne rugăm. A zis mama că atunci iese mai sigur"). Lupta pentru cocs se răsfrînge în viaţa de familie a „tovarăşei Sădeanu", în viaţa de burlac a inginerului chimist, în idila lui Stelică şi a Rozicăi, în tot ceea ce părea altădată că trebuie să rămînă într-o inti-

Scanned with OKEN Scanner

mitate izolată printr-un perete de sticlă de restul realității. Problemele colectivității devin probleme personale în înțelesul cel mai concret al cuvîntului. Ele nu sînt adăugate la „viața personală", ci sînt dizolvate în ea, sînt contopite cu ea, devin un motiv personal de bucurie, de mîhnire, de mîndrie, devin într-adevăr „cauză personală". De aceea, oameni și fapte care reprezentau altădată ceva îndepărtat, abstract, străin, devin noțiuni apropiate, concrete, familiare. De aceea, Urlea discută despre director și despre „ministru" cu degajarea, înțelegerea și solidaritatea cu care ar vorbi despre tovarăși de la uzină.

„Vica : Și directorul ce zice ?

Urlea : Ce să zică, se frămîntă și el... Poate să spună că nu iese ? Are careva dreptul să spună că nu iese pînă cînd nu a încercat tot ?

Vica : Îl face de două parale ?

Urlea : Nu-i chestie de două parale. Ministrului crezi că-i trebuie să-l facă de două parale sau îi trebuie cocs ? Ministrul cînd intră dimineața în cabinet întîi asta întreabă : cum stăm cu cocsul la Hunedoara ?"

Bărbatul și nevasta vorbesc despre import și export, ca despre o chestiune a lor, gospodărească.

„Urlea : ...Stoian zice : nu-i nimic, importăm, ce-are a face ? Alt rafinat !...

Vica : E scump ?

Urlea : Nu atîta că-i scump, dar e și puțin de obrazul țării : de toate am făcut, cocs nu putem ?..."

Discuția n-are nimic emfatic, nimic forțat. Oamenii s-au contopit, pe nesimțite, cu probleme de Stat și fără să facă teorii, chiar fără să-și dea seama, spun „noi" și „ale noastre", acolo unde altădată spuneau „ei", „ale lor".

Realizînd pe viu osmoza între viața obștească și viața de familie, piesa lui Everac luminează o idee importantă. Socialismul se construiește nu numai în afara oamenilor, pe șantiere, pe furnale, ci și în noi, în fiecare ins, modificînd structura noastră interioară, intrînd în compoziția sentimentelor noastre, determinînd într-un mod complex curba mișcărilor noastre sufletești.

Chiar dacă piesele noilor autori nu au toate același calibru, aceeași densitate, ele au comună tendința de a discuta aspecte și probleme majore ale epocii noastre : lupta pentru

Scanned with OKEN Scanner

zădărnicirea acțiunilor agresive ale imperialismului prin apariția unei forțe mondiale inedite în istorie : opinia publică (*Opinia publică* de Storin) ; caracterul antiuman al orînduirii capitaliste și răspunderea individuală față de colectivitate (*Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian), forța morală a societății socialiste capabilă să dea un sens și un țel nu numai oamenilor care și-au găsit echilibrul și fericirea, dar și celor care poartă răni deschise, suferă și caută încă — pe plan personal — împlinirea. (*Secunda 58* tot de Dorel Dorian.) [...]

Luată în schema sa cea mai simplă, *Explozie întîrziată* ar avea aparența unei formule de teatru care și-a trăit traiul. O femeie s-a măritat pentru a doua oară cu un bărbat care o iubește și îi dă tot ceea ce pare că-i lipsește. Femeia are aerul tihnit, iar căminul se ține în echilibrul nu atît al mulțumirii, cît al îndestulării. Într-o zi însă apare el, soțul dintîi, pe care femeia încăpățînîndu-se să-l socotească mort îl părăsise în momentul unei explozii la 23 August. Ea era o „biată femeie" doritoare de iubire și liniște, iar bărbatul voia iubire și liniște nu numai pentru ei doi. Femeia nu putuse rezista și din lașitate fugise. Văzute prin optica autorilor de drame intimiste, faptele ar fi putut da naștere la o piesă banală cu aceleași clasice trei personaje, cu același zbucium steril. Viziunea pe care Everac o are asupra faptelor face imposibilă căderea într-un asemenea gen de producții, căci pe Everac nu-l preocupă fluctuațiile sentimentale ale unei femei care eșuează de două ori în iubire, ci procesul lașității unui om. Dorința autorului e de a supune la un examen radiografic — o instituție : instituția familiei. De aceea, dramaturgul demontează edificiul familiei minuțios — ca pe un aparat de radio sau ca pe un motor de mașină — pentru a-i verifica mărunțaiele, rezistența lămpilor, voltajul. Firele interioare sînt controlate, la fel și firele care o leagă de exterior. O etică nouă aruncă o lumină nouă peste sentimentul universal, iubirea, peste instituția milenară — familia, peste aspirația eternă — fericirea. În fața acestei lumini, normele vechi nu mai rezistă. Societatea nouă cere un tip de familie nou în care femeia să nu mai trăiască dependentă, în care bărbatul să fie eliberat de instinctul de proprietar. Clarviziunea autorului electrizează faptele, descoperă semnificațiile pro-

Scanned with OKEN Scanner

fund actuale ale conflictului, extrage din ele un mesaj major : oamenii nu mai pot trăi izolaţi de restul mediului, ca foetuşii în alcool. Soţii nu mai pot fi legaţi doar prin bugetul comun şi inerţia obiceiurilor domestice. Celula izolată, celula pe care apele fluviului n-o mai udă se chirceşte şi moare pentru că fericirea nu se mai poate construi în chip de oază. Într-o societate nouă — arată piesa lui Everac — familia a căpătat o valenţă nouă, din punct de vedere istoric inedită : existenţa unui ţel de luptă nobil, care depăşeşte dimensiunile casnice. În afara acestui ţel, instituţia milenară, familia, este sortită sfărîmării, iar iubirea, sentimentul etern omenesc, îşi pierde şi sensul şi frumuseţea. Adevărurile acestea sînt relevate familiei lui Everac — prin „explozia întîrziată" provocată de intervenţia soţului dintîi. În viziunea autorului, apariţia acestui vechi luptător comunist aduce cu ea ceva simbolic. În text şi în subtext, se citeşte ideea că evenimentul de la 23 August are pentru viaţa poporului nostru rezultate incalculabile. El a creat condiţiile pentru ca matca destinelor omeneşti să nu se mai împotmolească în laşitate, pentru ca oamenii să-şi croiască fericirea din fericirea comună. Actul eliberării a provocat o explozie în lanţ care nu a încetat şi nici nu va putea înceta vreodată. Ceea ce s-a făcut atunci se va răsfrînge mereu, într-un fel sau altul, în viaţa tuturor.

*

Bineînţeles, o viziune majoră nu înseamnă o viziune uniformă. În cadrul ei, regăsim profiluri distincte, temperamente distincte, un timbru distinct, o inteligenţă artistică distinctă. Talentul nu atinge pretutindeni aceeaşi treaptă. Everac surprinde prin fecunditate (în cîteva luni — patru piese) şi derutează aproape prin flexibilitatea cu care trece prin cele mai diferite medii sociale şi geografice, (oţelari hunedoreni, sat din Bărăgan în preajma formării întovărăşirii, şmecheri pitoreşti fără domiciliu stabil, intelectuali cu conştiinţa răscolită pentru că îşi pun probleme de conştiinţă sau pentru că au încetat să-şi mai pună asemenea probleme etc.). Uşurinţa cu care se mişcă dintr-un cadru în altul este rară. Deşi orăşan sută la sută, în *Poarta*, autorul pare a fi copilărit pe Bărăgan şi a fi trăit, prin părinţii şi fraţii săi, procesul

Scanned with OKEN Scanner

de mutilare provocat de relațiile de exploatare. În piesa lui, nu găsim nici dulcegăria pastorală, nici abuzul de neaoșisme, nici pitorescul sămănătorist, în care cad adesea orășenii cînd îi descriu pe plugari. În *Ferestre deschise* (cu excepția comentariului dintre tablouri care n-are nici o noimă și care diluează printr-o frazeologie cam goală ceea ce se vede pe scenă) la fel. Dramaturgul izbutește să te facă să crezi că a ucenicit în uzină, că bunicul său este oțelar, ca maistrul Sudrigean, că la cel de-al doilea etaj al blocului secționat în piesă, locuiește cu familia, chiar el. Același lucru pentru *Explozie întîrziată*, dar de data aceasta, cu o lume cu totul diferită. Everac izbutește să fie autentic aproape în toate ipostazele, să absoarbă odată cu substanța problemelor particularități geografice, de mediu și individualitate, să vorbească cînd înțelept, arhaic și dialectal (ca maistrul cel bătrîn), cînd cinic, prețios și maladiv inteligent (ca avocatul ratat), cînd sec, fără efuziuni de tandrețe, verde, ironic, impersonal, aluziv (ca țăranii lui), cînd în jargon profesional (ca doctorul monden din „explozie" sau chimistul din „ferestre"...), cînd în jargon de clasă (ca doamna Conțescu), cînd în jargon de șmecher (ca memorabilul său Stelică), („Da' ce, sîntem la Brăila să-mi dea cu vaporu-n cap ?").

Everac trece dintr-un strat social într-altul, schimbînd cu ușurință nu numai felul de a vorbi al personajelor, ci și tonul propriului său glas, al propriului său stil de a comenta faptele. În *Ferestre deschise*, cultivă un timbru reportericesc. Cu o agilitate specific jurnalistică, dramaturgul caută fapte, fapte, fapte, și le notează pe scurt, fără să le disece prea amănunțit și să le comenteze prea mult. Frumusețea acestui reportaj dramatizat nu stă în excesul de profunzime, în reflecții inedite, ci în spontaneitatea și căldura cu care sînt surprinse dintr-o realitate inedită, o serie de întîmplări cotidiene semnificative pentru viața oamenilor care construiesc socialismul. În *Explozie întîrziată*[2] dimpotrivă, dramaturgul este reflexiv, preocupat să extragă esența actelor omenești. Firul epic interesează doar în măsura în care favorizează discuția de principii. Întîmplările nu mai sînt

[2] Este o piesă care vădește, după cum precizează Margareta Bărbuță (*Teatrul*, nr. 9, septembrie 1959, pp. 43—45) „posibilitatea autorului de a mînui variate mijloace de argumentare și emoționare artistică".

Scanned with OKEN Scanner

îngrămădite unele peste altele cu dezinvoltură ziaristică, ci sînt puse la microscop, mărite enorm. Accentul cade pe idei şi pe demonstrarea lor. Aci, lipsa „acţiunii" nu plictiseşte, pentru că autorul ştie să facă mişcarea ideilor cel puţin la fel de interesantă ca şi mişcarea faptelor[3]. Şi piesa reprezintă o reuşită în măsura în care autorul nu-şi uită intenţiile şi nu introduce în discuţie un element secundar care reduce semnificaţiile generale ale piesei şi dă zbuciumului unei conştiinţe un caracter minor. Supleţea şi autenticitatea cu care Everac face însă, în general, trecerea de la o specie dramatică la alta (reportaj, piesă de „idei", piesă de caractere şi atmosferă — *Poarta*) te lasă să bănuieşti o activitate literară prealabilă celor pentru lucrări tipărite, o activitate în decursul căreia dramaturgul a căpătat o experienţă incontestabilă. Pentru că piesele lui, cu toate deficienţele lor, n-au nimic care să trădeze debutantul. Textul te lasă să descoperi inteligenţă artistică şi subtilitate, dar o subtilitate care nu se lasă înecată în nuanţe. Briza poetică nu se confundă cu literaturizările *ad hoc*. Poezia aparţine lucidităţii şi trăieşte nu în fraze aforistice, în metafore sau fragmente „scrise frumos". Ea emană din cuvinte, căptuşeşte replicile cu un al doilea sens mai profund, mai larg decît cel exprimat „la propriu", dă limpezimi textului, adîncime subtextului, dă motivelor piesei rezonanţe de simbol. Simbolul „ferestrelor deschise", al porţii, care nu mai poate rămîne încuiată, simbolul exploziilor în lanţ. [...]

*

Maturitatea se exprimă nu numai prin conţinutul pieselor şi se recunoaşte nu numai în natura plină de personalitate a debuturilor, ci şi în construcţia pieselor, în tehnica lor, în modul lor de expresie. Dominant este faptul că începătorii nu se lasă deloc intimidaţi de canoanele academismului, ale rutinei. Cînd scena este prea scundă, Everac înalţă un etaj, cînd albia subiectului devine prea strîmtă, Dorian sparge unitatea acţiunii şi conduce sub ochii noştri ca într-un roman

[3] Spre deosebire de acest punct de vedere, Nicolae Ciobanu (*Scrisul bănăţean*, nr. 12, anul X [68], decembrie 1959, pp. 59—61) susţine că s-ar fi impus o acţiune mai antrenantă.

Scanned with OKEN Scanner

mai multe acțiuni paralele întrerupîndu-le și reasamblîndu-le în ritm de scenariu cinematografic (*Dacă vei fi întrebat*); cînd argumentele orale nu mai ajung, autorul *Exploziei întîrziate* face să apară în apartamentul care adăpostește o dramă familiară, un colț dintr-o cazangerie, o santinelă lîngă un pod în plină viforniță sau o galerie de mină. [...]

Desigur, nu toate piesele sînt ireproșabile și din punctul de vedere al construcției. Everac șchiopătează la finaluri, adică tocmai atunci cînd tot ce a fost spus se luminează de o anumită perspectivă, se coagulează într-un anumit sens. Metoda obișnuită este de a introduce un gest sau o atitudine care diminuează valoarea generalizatoare a lucrării. Așa se întîmplă cu finalul din *Poarta*, cu izbucnirea copilărească de a arde locul pe care a stat tiranul, de a distruge în foc microbii exploatării. Reacția nu este imposibilă avînd în vedere caracterul eroului, dar ea trebuia comentată, judecată, interpretată în așa fel, încît să se simtă că autorul vede în ea o falsă soluție și drumul propus de el este altul. O înclinare asemănătoare am găsit în *Explozie întîrziată*, unde dramaturgul a avut tendința să restrîngă întrebările capitale ale unui intelectual care începe să înțeleagă degradarea lui treptată numai la problema de a avea sau nu clientelă particulară. Din fericire, nici aceste deplasări ale centrului de greutate și nici unele izbucniri de un entuziasm prea retoric ale lui Vintilă nu pot să anihileze orientarea generală a piesei, capacitatea ei de a răspunde la cîteva probleme majore, bucuria de viață pe care o iradiază, așa cum tabloul ultim din *Ferestre deschise*, foarte necesar ca idee, dar pe care dramaturgul nu a izbutit să-l integreze organic în țesătura piesei (și de aceea, pare adăugat artificial) nu a izbucnit să ne modifice impresia generală.

Există apoi la majoritatea pieselor discutate aici o anumită înclinație spre repetarea unor personaje fixe pe care dramaturgii — cu știință sau fără — și le împrumută reciproc, restrîngînd, în felul acesta, varietatea de tipologie a pieselor de actualitate. Cristescu, șoferul lui Dorian din *Secunda 58*, omul care nu vrea să-și facă „visuri, iluzii și alte etcaetera" este Stelică, șmecherul lui Everac din *Ferestre deschise*, un Stelică mai puțin abundent, mai puțin colorat, dar un Stelică, adică același băiat zurbagiu, molipsit de aceeași flecăreală, cu aceeași aparență de nepăsare, sub

Scanned with OKEN Scanner

care se ascunde același sentimental, căci amîndoi sînt în fond băieți buni, amîndoi sînt îndrăgostiți, amîndoi fac pe grozavii, amîndoi pozează în blazați, amîndoi glumesc în același chip, adică punînd sentimentele în termeni de producție („*Cristescu:* ...După ce că mă scoli cu noaptea-n cap și mă rogi să te iau cu mine, că mori nu alta... Îmi pare rău, te credeam întreprindere serioasă... *Stelică:* Hai ieși nițel să mergem un pic să ne aiurim. Hai vii? Te duc, te-aduc în stare bună, fără reparații..."). Domnica din *Secunda 58* este o altă față a Rodicăi din *Dacă vei fi întrebat.* Aceleași izbucniri juvenile, aceleași elanuri, aceeași puritate și transparență (cu o suplimentară nuanță de maturitate și spirit acidulat la corespondenta de presă). Chimistul bătrîn de la Hunedoara este Tunsoiu de pe șantierul descris de Dorian. Aceeași uitare în muncă, aceeași iubire pătimașă de meserie, același atașament, aceeași scrupulozitate, aceeași modestie. Luigi din *Partea leului* este Ailincii din *Secunda 58.* Pe avocatul din *Ferestre deschise,* îl regăsim sub numele Ștefan Mareș în *Secunda 58,* ceva mai puțin rafinat, dar cu același limbaj cinic, cu același aer dezabuzat, cu același rictus ironic, cu aceeași maliție de ftizic incurabil, cu spectrul aceleiași ratări. Această repetare dă, la un moment dat, celui care vede, în aceeași stagiune, piesele, un sentiment al lipsei de varietate nu a tipurilor (căci problema nu este de a descoperi cazuri ieșite din comun, nerepetabile), ci a caracterelor, a psihologiilor individuale. Vechiul intelectual — de exemplu — cîștigat de tot ceea ce se face azi în țara noastră este greu să nu-l regăsim într-o piesă despre marile construcții, dar am fi vrut ca el să apară pe scenă de fiecare dată sub trăsăturile vii, unice, ale unui anumit ins.

Faptul că formulele novatoare ale pieselor au fost impuse de conținut nu exclude însă ca uneori autorii să se lase furați de propria lor ingeniozitate și să se arate dispuși să sacrifice veridicul de dragul construcției. Piesa *Dacă vei fi întrebat* dovedește un talent de dramaturg-arhitect și un bun simț al gradației cu totul remarcabil. Dar dacă spectatorul se scutură de vraja tehnicii misterului, el nu găsește în text un răspuns destul de lămuritor pentru o întrebare de fond: ce determină organizația comunistă ca în condițiile istorice știute să accepte tratativele cu patronul,

Scanned with OKEN Scanner

riscînd viaţa unui om ; pentru ce se duce Panait Vancea acasă la Roznoveanu ?

Mai există la piesele discutate aici şi alte puncte vulnerabile. Ceea ce este important este însă faptul că bilanţul general indică un rezultat extrem de pozitiv. Prin materialul lor uman, prin viziunea pe care autorii o au asupra realităţii, piesele acestea trezesc, într-adevăr, sentimentul că te afli în faţa unor lucrări de ascuţită actualitate. Se simte că aici nu e vorba numai de o realitate pentru care cititorul are un interes livresc, ci de o realitate faţă de care are o afinitate sentimentală, pentru că este realitatea epocii lui, a vieţii lui. De aceea piesele acestea izbutesc să trezească în noi nu numai un ecou literar. Ce se spune acolo are aderenţă la ceea ce trăim noi în fiecare zi. Ce se spune acolo atinge în noi un nerv sensibil, răspunde la o anumită stare de spirit, ne pune faţă în faţă cu nişte realităţi de care ne simţim legaţi prin cordonul ombilical al existenţei noastre, ne şopteşte printre rînduri *de te fabula narratur*. Întîmplările acelea fac într-un fel parte din chiar biografia noastră. Ne sînt cunoştinţe vechi şi secretara inimoasă şi simpatică de pe şantierul descris de Dorian, ca şi Petre din *Ferestre deschise*, ca şi bunica aceea care strînge bani la ciorap ca „să ridice casă", ca şi ţăranii din *Poarta* care nu mai sînt nişte apariţii arhaice în costume naţionale, vorbind cu înfloriturі şi cimilituri, ci ţărani contemporani care au început, ca nişte Moromeţi ai zilelor acestea, să citească ziarul, să vorbească de „semeteuri", să discute chestiuni politice. În piesele acestea, există realitatea lumii în care trăim *noi, acum* ; există o poezie inedită născută din împrejurări şi ciocniri inedite, pentru că niciodată în trecut, un dramaturg n-ar fi putut să spună povestea unei asemenea ziariste şi a unui asemenea şef de şantier ; pentru că niciodată în trecut, un oraş muncitoresc nu arăta aşa cum arată cel din *Ferestre deschise*. Mîine, dificultăţile vor fi, cu siguranţă, şi mai mici. Mîine, indivizi ca Bartolomeu (*Partea leului*) vor fi la muzeul istoriei ca ploşniţa lui Maiakovski. Dar rezonanţa pe care o au în noi aceste piese vine din faptul că izbutesc să fixeze farmecul inedit al acestor zile, al acestei etape istorice, al acestor greutăţi, al acestor izbînzi.

[Reprodus din *Viaţa românească*, anul XII, nr. 9, septembrie 1959, pp. 161—170.]

Scanned with OKEN Scanner

IMPERFECŢIUNEA TEXTULUI — INCONSISTENŢA SPECTACOLULUI

Paul Everac evocă, în piesa *Descoperirea*, evenimentele premergătoare marelui act de la 23 August 1944, un aspect al contribuţiei muncitorilor ceferişti la eliberarea ţării de sub jugul fascist. Se evocă, în piesă, dominaţia germană fascistă din timpul războiului, secătuirea ţării şi mizeria populaţiei, sînt redate acţiunile curajoase ale muncitorilor ceferişti dintr-o gară provincială, acţiuni menite să saboteze aprovizionarea frontului antisovietic, slăbindu-se în felul acesta rezistenţa armatelor lui Hitler şi Antonescu. Nucleul şi semnificaţia conflictului se află în procesul de transformare al lui Nelu Docan, fiul comunistului Dincă Docan, transformare la care obiectivul autorului se opreşte insistent, redîndu-l în prim-planuri dramatice. Sînt premise de la care poţi aştepta realizarea unei piese pătrunse de adevărul vieţii, emoţionantă şi convingătoare. Grija minuţioasă şi consecventă a autorului în ceea ce priveşte construcţia dramatică ar fi putut duce la o creaţie valoroasă. De ce, totuşi, firul emoţiei se curmă în unele episoade, de ce logica este contrazisă uneori, de ce participarea dăruită, pe care spectatorul o anticipează la gîndul că va urmări o pagină minunată din istoria luptei pentru libertate a poporului român, nu poate rămîne consecvent? E limpede că teatrul a fost sudat în grabă şi, deci, prezintă fisuri. O mai completă şi mai precisă documentare, o mai atentă muncă în organizarea materialului dramatic ar fi dat piesei rotunjime şi ar fi ferit-o de unele inadvertenţe.

Asistăm, chiar de la început, la o şedinţă conspirativă în casa lui Docan. Comuniştii Dincă Docan, Pandele Brehui, Ştefan, Anghel, Ilarion pun la cale sabotarea aprovizionării frontului. Sînt acţiuni temerare, care cer spirit de sacrificiu. Şi totuşi, scena nu convinge. Discuţia este de circumstanţă, replica, formală, conspirativitatea necesară e aparentă, iluzorie. Textul nu ne convinge că oamenii aceştia sînt capabili să înfrunte teroarea fascistă şi să acţioneze aşa cum acţionează. Autorul şi-a spus că trebuie să facă „ceva" şi a

Scanned with OKEN Scanner

inventat cîteva fapte. Din crîmpeie de discuţie, aflăm despre trenuri care explodează sau deraiază, despre oameni care reuşesc sau nu să se salveze :

„Dincă : ... uitam : la 11 au sărit în aer două garnituri la Teleajen.

Ştefan : Cu cine erau ?

Dincă : Într-a-ntîi era Şerban. Pe pod a frînat cu automatul. Al doilea venea de la Concordia la distanţă mică, în viteză, cu mecanic de al lor. I-a tamponat. Au ars paişpe vagoane-cisterne.

Ştefan : Şerban ?

Dincă : Teafăr. Îl dăm dispărut..." (Actul I.)

Credem că autorul greşeşte insistînd să desfăşoare acţiunea piesei într-o singură zi, pentru că cele cîteva ore în care sînt plasate evenimentele prezentate în scenă sînt neîncăpătoare pentru materialul dramatic. Extinse pe o perioadă mai mare de timp, multe episoade ar deveni verosimile. Nu se poate imagina că, sub ochii ocupanţilor, modestul grup al ceferiştilor dintr-o gară oarecare reuşeşte într-un timp atît de scurt să deraieze atîtea trenuri, să saboteze reparaţiile în ateliere, să atace un tren militar german şi să organizeze pe plan local insurecţia. Din acelaşi motiv apare imposibilă transformarea vertiginoasă a lui Nelu Docan. Abia sosit de pe front, fiul lui Dincă este încă sub impresia grozăviilor războiului. Ani de-a rîndul a fost mînţit şi obligat să lupte pentru o cauză nedreaptă, otrăvit de propaganda antibolşevică. Oricît ar atîrna în balanţă originea lui, locul de unde a pornit, dragostea pentru familie, fondul lui cinstit — dezintoxicarea şi apoi aderarea lui totală la cauza comuniştilor nu se puteau face într-o zi.

Spre deosebire de *Ferestre deschise*, a doua piesă a lui Paul Everac, pe care şi-o defineşte „reportaj dramatic" şi unde prezintă crîmpeie de viaţă fugare, oameni schiţaţi din cîteva trăsături, în *Descoperirea*, personajele se află într-o strînsă interdependenţă, condiţionîndu-şi reciproc acţiunile, urmărite cu o biografie mai precisă, oferind şi perspectiva dezvoltării lor. Deşi firul dramatic al acţiunii s-a proiectat pe planuri diverse, deşi cîmpul de desfăşurare al acestei acţiuni este destul de larg, în centrul piesei se află familia mecanicului ceferist Dincă Docan. Dincă, soţia lui, Fira, copiii săi, Nelu şi Nina, reţin atenţia, în primul rînd, nu

Scanned with OKEN Scanner

numai din punctul de vedere al cantității textului, ci și ca importanță în economia piesei. Dar autorul a încercat să coloreze chiar și personajele episodice, investindu-le cu trăsături menite să le diferențieze caracterele.

În opoziție cu comuniștii, cu muncitorii cinstiți care luptă pentru viitorul fericit al țării, apare Ottokar, ofițer german din armata de ocupație. Ottokar trebuia să însemne întruchiparea militarismului și a fascismului german, figura odioasă a cotropitorului. Faptul că autorul a investit această fiară cu unele trăsături omenești nu-i înnobilează cu nimic caracterul. Manierat, cult, dar gata să ucidă, fără ezitare, dacă „führerul" îi poruncește, gata să ardă orașe, să cotropească țări pașnice, Ottokar apare ca reprezentantul tipic al ofițerului fascist german. Din păcate, discuția cu Nelu Docan (actul al III-lea), discuție în care Ottokar face apologia războiului, încercînd să pledeze pentru „frumusețea" luptei „în sine", ca supremă filozofie, departe de a deveni hotărîtoare, e mai degrabă gratuită și împovărătoare în contextul acțiunii dramatice, după cum neconvingător este și actul de acuzare împotriva fascismului și a militarismului rostit de Nelu. Discuția este interesantă, dar ruptă de structura generală a piesei și nu ajută la grăbirea deznodămîntului, dimpotrivă, îl întîrzie. În fond, este vorba de lupta pe viață și pe moarte între două lumi, cu obiective mai imediate și mai concrete decît o abstractă discuție în contradictoriu (chiar dacă patimașă) cu iz de filozofie metafizică [...]

Mărețului act al Eliberării i s-a închinat o piesă inspirată de aceste evenimente, dar lacunară și nu îndeajuns de decisă în orientarea mesajului.

[Reprodus din *Teatrul*, 9 septembrie 1959, (anul IV), pp. 56—59.]

Scanned with OKEN Scanner

COSTACHE ŞI VIAŢA INTERIOARĂ

MARGARETA BĂRBUŢĂ

[O „DRAMĂ ŞI COMEDIE"]

Un mare şantier şi-a încheiat lucrările. Larma şi forfota specifice marilor construcţii s-au dus odată cu oamenii care au lucrat acolo şi care au plecat să-şi dea contribuţia pe alte meleaguri ale imensului şantier al patriei.

La hidrocentrala Runcu 3, au rămas doar 14 oameni, cu sarcina de a asigura buna funcţionare a turbinelor şi a alimenta astfel cu energie electrică o mare regiune a ţării. Viaţa la hidrocentrală se scurge aparent liniştită, într-un ritm egal, a cărui regularitate de ceasornic e supravegheată de inginerul Romulus Mălureanu, şeful micului colectiv, mîndru de faptul că de unsprezece luni maşinile funcţionează fără nici o avarie...

Paul Everac a ales tocmai un asemenea loc şi un asemenea moment pentru desfăşurarea demonstraţiei sale dramatice cu privire la formarea şi dezvoltarea noilor relaţii între oameni în societatea noastră, cu privire, îndeosebi, la dezvoltarea noilor raporturi între individ şi colectivitatea socialistă. Pentru că, spune piesa, procesul de formare a omului socialist are loc şi aici, ca pretutindeni pe întinsul patriei noastre, conflictul între nou şi vechi desfăşurîndu-se în sfera conştiinţei oamenilor muncii, concretizîndu-se în lupta împotriva mentalităţii înguste individualiste, pentru deplina identificare a intereselor şi aspiraţiilor individului cu interesele şi perspectiva largă a colectivităţii.

Ceea ce merită a fi remarcat, între altele, în piesa *Costache şi viaţa interioară* este climatul etic nou în care se mişcă personajele.

Tocmai în acest climat nou nu îşi mai găsesc locul rămăşiţele urîte ale individualismului mic-burghez, închistarea egocentristă provenită din dispreţul faţă de oamenii muncii şi aristocratismul intelectual al unui Romulus Mălureanu, la-

Scanned with OKEN Scanner

mentările de tragică neînțeleasă ale Filicăi, superficialitatea bombastică și infatuarea cu iz cosmopolit a lui Romulus Mălureanu, spiritul negustoresc al lui Dobrică, beția și primitivismul care-l împiedică pe Totea să se ridice la o viață demnă și frumoasă. Acestea sînt defecte ale conștiinței și comportării oamenilor pe care Paul Everac le combate în piesa sa, luîndu-și-l ca purtător de cuvînt pe Coman Boțogan, secretarul organizației de partid, ajutat de Paulina Orzaru și de Vătui, barajistul poet.

Paul Everac a izbutit să creeze, în Boțogan, un chip convingător de comunist, înzestrat cu o inteligență vie, capabil a folosi mijloace variate pentru a se apropia de oameni, a-i înțelege și a determina schimbări în mentalitatea și comportarea lor. În piesă, Boțogan acționează ca un catalizator, provocînd reacții în conștiințele celorlalte personaje, contribuind la modificarea compoziției acestora, intervenind cu promptitudine în viața lor, aducînd ajutorul necesar în momentele critice, ripostînd cu vigoare la insinuările vechiului. Personajul nu este lipsit, din păcate, de un anumit didacticism, și încercarea autorului de a-l „umaniza" prin adăugirea episodului cu operația copilului și prin aducerea în scenă a celorlalți doi copii nu constituie una din reușitele piesei. Aceasta este, dealtfel, o problemă care cere o dezbatere mai amplă în legătură cu chipul comunistului în dramaturgia noastră și cu tendința unor autori de a înfățișa oamenii de partid în mod static, ca pe niște entități imuabile, fără evoluție, fără contradicții, fără dezvoltare.

Paul Everac și-a definit singur piesa „dramă și comedie", și faptul nu e lipsit de importanță, atît pentru înțelegerea unor particularități ale piesei, cît și pentru interpretarea sa scenică adecvată. Este clar că atît Romulus, cît și Filica trăiesc o dramă reală, îndeosebi Filica, a cărei tristețe din pricina lipsei unei ocupații utile pe linia profesiei ei nu poate fi zeflemisită.

Dar izvorul dramei se află în ei înșiși, în condiția lor subiectivă, nu are un caracter obiectiv. Comicul se naște din contrastul între ceea ce cred aceste personaje despre ele însele și despre oamenii din jur — și realitatea concretă. Căci în timp ce atît Romulus, cît și Filica se închid în ei înșiși, fiecare considerîndu-se un neînțeles, privind cu dispreț pe

Scanned with OKEN Scanner

cei din jur, ca pe niște ființe inferioare, lipsite de viață interioară (Romulus își exprimă chiar această convingere în fața „confidentului" său și o ține pe Filica departe de oamenii din colectiv) și își aleg drept confident tocmai ființa cea mai lipsită de capacitate de înțelegere și de corespondență cu omul — un măgar — în jurul lor se află oameni ca Boțogan, ca Paulina, ca Vătui. Ironia lui Everac la adresa falselor probleme pe care și le creează „însinguraţi" ca Romulus și Filica este tăioasă și ea își găsește expresia tocmai în prezența insolită a grotescului patruped, insensibil participant la o dramă căreia simpla sa prezență, ca un comentator mut, îi subliniază substanța comică, fiind folosit de autor pentru reliefarea ridicolului celor două personaje atinse de morbul „vieții interioare".

Trebuie să precizăm că autorul nu ridiculizează decît falsa viață interioară și falsele probleme. De aceea, Costache nu capătă rang de confident decît pentru Romulus și Filica. Personajele cu o adevărată viață interioară, bogată, interesantă, îl tratează pe Costache la valoarea sa reală. Costache dispare din scenă în momentul în care Romulus și Filica încep să descopere în jurul lor oameni. Rezolvarea dramei comice a soților Mălureanu are loc odată cu descoperirea bogatului zăcămînt de viață interioară pe care oameni ca Vătui, Paulina, Totea, Boțogan îl poartă în suflet fără a face caz de el.

Și astfel, contactul cu oamenii din jur, descoperirea universului lor moral constituie factorul hotărîtor al transformării sufletești a lui Romulus și a Filicăi, care se integrează colectivității cu sentimentul responsabilității față de fiecare om din colectiv (Romulus) și al utilității proprii în cadrul efortului colectiv spre mai bine (Filica).

Transformarea aceasta a conștiințelor nu are loc, e adevărat, în urma unor ciocniri puternice. În piesă, nu se petrec lucruri deosebite și s-ar putea spune că „drama și comedia" lui Paul Everac ar fi lipsite de situații dramatice puternice și de contraste comice ilariante. Totuși, există un dinamism interior care dă fiecărei întîlniri între personaje un caracter revelator activ. Paul Everac, pe lîngă capacitatea de a-și

Scanned with OKEN Scanner

caracteriza personajele prin limbaj, posedă darul replicii concise și semnificative.

Această dinamică interioară nu funcționează însă totdeauna la fel de eficient și, din păcate, nici la fel de veridic. Dacă, de pildă, transformarea sportivului Romulus Mălureanu are loc în urma unor întîlniri — chiar ciocniri — revelatoare cu personajele de la Runcu 3, ultima, cea cu Boțogan, fiind hotărîtoare (este dealtfel cea mai dramatică scenă a piesei), treptele procesului de transformare al lui Romulus Mălureanu nu sînt la fel de bine marcate. Cît despre Filica, autorul o duce pînă la o limită a exaltării nejustificată psihologic, împingînd-o pînă la încercarea de sinucidere, rezolvîndu-i apoi problema într-un mod care te face să te întrebi de ce n-a intervenit mai devreme Boțogan pentru a o chema la viața colectivității. De aici vin și alte cusururi ale piesei. În actul al III-lea, tensiunea scade, Boțogan e și mai didactic, și mai „a toate făcător", intervine o notă de sentimentalism, iar corul din final, în ciuda intervenției ironice a lui Costache — de data asta sonoră ! — lasă o impresie de idilism desuet. Sînt personaje insuficient rezolvate — ca Victorița de la cooperativă sau soțul ei, Dobrică, ale cărui metehne negustorești par uitate în final — și scene situate în afara conflictului, ca ședința în care se propune rezolvarea în comun a „problemei vacilor".

Cu toate aceste slăbiciuni, piesa se impune prin climatul etic pe care îl pune în valoare, prin bogăția de idei și diversitatea personajelor, prin umorul folosit în combaterea vechiului și poezia cu care afirmă frumusețea noului. [...]

Prin calitățile și defectele lor, atît piesa, cît și spectacolul *Costache și viața interioară* oferă un material bogat și interesant, care invită la meditație și la o dezbatere mai largă privind căile de dezvoltare a dramaturgiei noastre actuale și valorificarea sa scenică.

[Reprodus din *Contemporanul*, nr. 20 (814), 18 mai 1962, p. 4.]

Scanned with OKEN Scanner

ŞTAFETA NEVĂZUTĂ

VICU MINDRA

[METAFORA ŞTAFETEI NEVĂZUTE]

Autorul *Ştafetei nevăzute*[4] manifestă, în ultimii ani, o preferinţă vădită pentru construcţiile dramatice care-şi desfăşoară acţiunea în spaţii largi, însufleţind un mare număr de personaje. Cînd a început să scrie teatru, Paul Everac părea, în această privinţă, încă nedecis. În *Poarta*, realizase cîteva schiţe psihologice de un cert interes, urmărind cu dibăcie, în viaţa unei singure familii, reflexele unei întregi etape din viaţa satului românesc. Tentaţia analizei atente a individualităţilor ocupă un loc important în drama *Explozie întîrziată* care se preocupă pe această cale de problematica moralei socialiste. Mai tîrziu, atras de prospeţimea imaginilor întîlnite pe marile şantiere ale ţării, Everac a înclinat către reportajul dramatic. Devenirea unui om, avatarurile unui cuplu, mişcările unei familii au început să i se pară interesante, doar integrate unui mozaic de situaţii şi destine contemporane. Dramaturgul s-a ambiţionat să găsească punctele de interferenţă ale unor trasee individuale multiple şi — bineînţeles — tocmai marile concentrări industriale i-au procurat cadrul cel mai favorabil unor asemenea reconstituiri ample de o vie actualitate. Dorind să obţină reprezentări cît mai complete ale victoriilor noului, scriitorul şi-a îndreptat obiectivul către colectivităţile mari, cu dorinţa fermă de a deosebi caractere distincte, de a ilustra o epocă proprie tocmai dezvoltării multilaterale a personalităţii. În *Ferestre*

[4] Este unanim consemnat în critică faptul că actualitatea este una din notele dominante ale acestei piese (vezi de ex. Virgil Munteanu, în Teatrul, nr. 10, octombrie 1971, p. 59; Al. Covaci, în *Tribuna*, anul XV, nr. 51 [783], 23 decembrie 1971, p. 11). Uneori, i s-a reproşat dramaturgului lipsa de fior dramatic (George Genoiu, în *Tribuna*, anul XV, nr. 52 [784], 30 decembrie 1971, p. 10) uitîndu-se, de fapt, şi relevarea adevăratelor caracteristici ale operei literare amintite.

Scanned with OKEN Scanner

deschise, (poate cea mai izbutită piesă a sa) Paul Everac a întreprins o secțiune într-un organism viu, realizînd cu bune rezultate o mică monografie a entuziasmului stîrnit de munca liberă. Elanul construcției socialiste a fost evocat atunci într-o suită de instantanee al căror decupaj a fost elaborat cu minuție și cu un remarcabil simț al concentrării.

Tehnica pseudo-cinematografică a fost reeditată în *Ochiul albastru*, iar stăruința cu care autorul și-a apărat această piesă se susținea poate mai ales pe credința în viabilitatea unei optici panoramice.

Ștafeta nevăzută reia aceste experiențe, dar dintr-un alt punct. Autorul a primit, de data aceasta, sugestiile dramei epice, mai cu seamă în latura secționării narative a faptelor. Esențialitatea, tehnica simbolurilor, efectele distanțării nu au însă acces în structura piesei lui Everac. Scriitorul reține ca și în alte piese o singură metaforă („ștafeta nevăzută") în jurul căreia adună imagini nete, semnificații directe, depoziții de o autenticitate frustă. În același timp, trebuie să observăm că, menținînd construcția dramatică în etaje suprapuse, Paul Everac atacă, de astă dată, o problemă nouă și tulburătoare. Personaje mai vechi ale scriitorului par a fi reîntîlnite într-un alt stadiu al dezvoltării sociale. Constructorii s-au maturizat și, în același timp, „viața lor interioară" s-a complicat, adîncindu-se. Mircea Sorescu este astfel un Stelică Fotea (din *Ferestre deschise*) care, paralel cu diploma de inginer, a cîștigat și o altă dimensiune : a onestității. Anghel Dobrian, eroul principal, anticipat și el încel puțin două personaje din piesele anterioare ale scriitorului, prezintă, de astă dată, o impresionantă ținută morală. Piesa *Ștafeta nevăzută* atrage atenția prin gravitatea problemei la care se oprește cu o veritabilă emoție. Nu mai este vorba pur și simplu de sentimentul datoriei față de colectivitate, ci de un corolar superior, acela al prețuirii fiecărui om care participă la efortul comun. În acest chip, dramaturgul ridică dezbaterea etică la un alt nivel și, totodată, o concretizează sensibil. Prinzînd în focarul dramei silueta unui personaj invizibil (fostul director Velcescu), autorul face din cazul lui un catalizator de reacții psihice. Personajele se definesc raportate la „problema Velcescu", problemă complexă a cinstei și a umanismului socialist. În ce constă acest caz ? Noul conducător al unei uzine înțelege că-și dato-

Scanned with OKEN Scanner

rează succesele sale mai ales muncii depuse de fostul director, demis înainte de a-şi vedea eforturile fructificate. Stăruinţa cu care Anghel Dobrian pledează cauza predecesorului său nu se alimentează însă dintr-o accepţie limitată a conceptului de dreptate. Directorul cel nou îşi dă seama, printr-o capacitate firească de înţelegere a oamenilor de structura sa, ce s-a petrecut în conştiinţa celuilalt. El se regăseşte pe sine în făptura tovarăşului pe care nu l-a văzut niciodată şi se simte mai aproape de acest *alter-ego* moral decît de adulatorii nesinceri care-l aplaudă prea zgomotos. În acelaşi timp, Dobrian simte nevoia imperioasă să restabilească balanţa reală a meritelor, fără de care munca sa i se pare a fi desconsiderabilă. Impetuozitatea acestui om cinstit dusă pînă la exaltare loveşte însă fără alegere şi nedreptăţeşte pe unii dintre tovarăşii săi ca şi pe unii dintre activiştii de partid. Autorul n-a vrut, desigur, să dezbată o „chestiune personală", căci reabilitarea fostului director se produce, în climatul nostru social, firesc şi ineluctabil, fără un raport direct cu intervenţiile lui Anghel Dobrian. Pe Everac l-a interesat semnificaţia refuzului unui comunist încercat de a admite orice fisură morală în ambianţa socialismului. Eroul său dă o accepţie avansată noţiunii de solidaritate umană, căci dincolo de aparenţe formale şi surîsuri, el distinge calitatea vibraţiilor morale şi-şi recunoaşte astfel semenii.

Piesa demarează greu spre conflictul său etic [5], dar cunoaşte în ultimul act (nu şi în ultima scenă) o anvergură dramatică remarcabilă. În focul dezbaterii, Everac ne face să desluşim nu numai idei preţioase, dar şi cîteva personaje interesante. Pe lîngă figura neliniştită a comunistului Dobrian ne rămîne în memorie expresia de o puritate dură a Elenei Tatu şi — pe de altă parte — înţelepciunea matură a activistului Săvoiu.

Este mai greu de înţeles de ce într-o piesă axată pe o dezbatere morală de principii autorul a acordat o importanţă exagerată laturii administrative a problemei. Deoarece

[5] Un punct de vedere asemănător este formulat şi de Mircea Anghelescu (*Contemporanul*, 13 [911], 27 martie 1964, p. 4): „partea expozitivă a piesei ocupă un loc cam prea mare în raport cu adevărata legare a conflictului ce se produce, la nivelul dorit, în actul al III-lea".

Scanned with OKEN Scanner

„cazul Velcescu" figurează în piesă ca argument simbolic — nu înțelegem de ce a fost necesar să fie introdus în acțiune un număr atît de mare de activiști cu diferite răspunderi. Aici s-au produs nu puține inadvertențe. Ar fi fost desigur preferabil ca în locul unor apariții meteorice a unui șir întreg de secretari, instructori și delegați să se obțină relieful moral deplin al activistului prin aprofundarea unei figuri vii, cu personalitate distinctă. În același timp, în afară de schița (desemnată cu un creion nervos) a bătrînului Orzea, figurile de muncitori se memorizează greu, se pronunță precar, în ciuda cîtorva pete de culoare violente (vezi „graiul" lui Irimia sau sfătoșenia lui Stoica). Reconstituirea devine vie atunci cînd subliniază detalii fine, neconfundabile. Nu ne putem îndoi că dezbaterea de idei ar fi cunoscut o amplificare corespunzătoare într-un cadru populat de prezențe mai diferențiate. Suind o treaptă în gama problematicii morale, autorul *Ștafetei nevăzute* este chemat să-și construiască la o adîncime sporită dramele sale de o netăgăduită actualitate și de un real interes. [...]

[Reprodus din *Gazeta literară*, anul XI, nr. 15 (525), 9 aprilie 1964, p. 6.]

TRAIAN ȘELMARU

[O PIESĂ DOMINATĂ DE CALDA OMENIE]

Noua piesă a lui Paul Everac — unul dintre dramaturgii preocupați de tratarea unor teme importante și dificile ale actualității — aduce pe scenă oameni de azi, legați între ei de nobilul ideal al comunismului, al construirii sale concrete, chiar dacă nu se cunosc sau chiar dacă intră vremelnic în conflict. În momentul cînd Anghel Dobrian, noul director al unei întreprinderi industriale, numit în locul predecesorului său, Velcescu, destituit pentru că treaba mergea prost, descoperă că, dimpotrivă, munca fostului director stă la baza actualelor succese, că o sumă de împrejurări nefavorabile, precum și unele greșeli, au umbrit această perioadă din viața uzinei și au dat prilejul unor elemente corupte și irresponsabile să denatureze realitatea, să defăimeze munca

Scanned with OKEN Scanner

lui Velcescu, în acel moment Dobrian începe lupta pentru reabilitarea tovarășului său necunoscut. Atitudinea lui Dobrian nu are însă nimic spectaculos, nimic din cunoscutul „gest nobil" al eroului mărinimos de altă dată, ci e pornită simplu și firesc și tocmai aci este noutatea și frumusețea piesei lui Everac ; în scoaterea la iveală a unor noi reacții umane izvorîte din noi relații de solidaritate, din tovarășia de luptă pentru o cauză comună. Lui Dobrian nici nu-i poate trece prin cap să nu spună adevărul în privința lui Velcescu, deși acest adevăr el îl descoperă tocmai în ziua cînd treaba începe să meargă bine în întreprinderea pe care o conduce, deci într-un moment de succes propriu. Deși e un adevăr care-i poate umbri meritele, Dobrian îl afirmă cu tărie. Mai mult decît atît. Preluînd conducerea în împrejurări defavorabile lui Velcescu, fiind, la rîndu-i, dezinformat, Dobrian a luat o seamă de măsuri contra unor colaboratori ai fostului director, toți oameni dintr-o bucată, care chiar în acele condiții nu se sfiesc să-l apere pe Velcescu în fața noului director. Odată descoperit adevărul, în Dobrian reacționează o altă trăsătură comunistă : simțul său autocritic. Acești „oameni ai lui Velcescu", pe care i-a crezut legați de fosta conducere în mod neprincipial, îi apar acum într-o lumină nouă, ca niște tovarăși ai săi de luptă. Cu aceeași spontaneitate, Dobrian își recunoaște greșeala. Aceasta îi sporește hotărîrea de a clarifica lucrurile. În conștiința lui, problema Velcescu depășește problema unui om, se integrează unor interese majore ale construcției socialiste.

Piesa, scrisă sobru, e dominată de o atmosferă bărbătească, intransigentă și totodată de caldă omenie. Liniară ca desfășurare (autorul a ales calea dificilă și oarecum neteatrală a narațiunii dramatice) ea urmărește atent, poate tocmai grație acestei modalități, psihologia personajelor principale, relațiile complexe dintre ele. Există o permanentă încordare lăuntrică, un dramatism al gîndurilor nerostite sau rostite pe jumătate, o dinamică a acțiunii izvorîte din ciocnirea unor caractere dîrze, aproape toate devotate trup și suflet construirii socialismului, care însă străbat un drum complicat pentru a se descoperi, a se cunoaște, a ajunge să lupte împreună. E meritul autorului de a fi reușit să conducă cu măiestrie (pînă la un punct) acest proces de un dramatism nu exterior, ci de substanță, al descoperirii și

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterii unor oameni de egală bună-credință, animați de idealuri comune, care încep prin a intra într-un ascuțit conflict. Velcescu și „oamenii lui", Dobrian, activiști de partid ca Sturzu și Săvoiu, sînt înflăcărați de un înalt patriotism, de o înaltă ținută morală, animați de dorința entuziastă de a-și aduce contribuția la cauza construcției socialiste. Inginerul Giurcă refuză să lucreze cu Dobrian, demisionează dar îi lasă femeii iubite, chimistei Elena Tatu, schițele elaborate „pe vremea lui Velcescu" pentru a fi folosite în continuare de noul director. Elena Tatu, lovită de Dobrian prin îndepărtarea lui Giurcă și bănuită de el ca ostilă, rămîne totuși alături de noua conducere. Legătura dintre acești oameni se face în condiții grele, contradictorii, dar se dovedește trainică. Și paralel, din relatările eroilor, spectatorului îi devine clară (și aici e un alt merit al autorului), ca un al doilea plan, perioada grea, eroică a fostei conduceri a întreprinderii, iese treptat din umbră și se conturează, din ce în ce mai luminoasă, adevărata figură a lui Velcescu și a colaboratorilor săi. Astfel, prinde viață în fața noastră, prin caractere concrete și cu forță de convingere, ideea artistică a piesei — ștafeta nevăzută.

Modalitatea dramatică narativă aleasă de autor pentru o mai lesnicioasă urmărire a evoluției sufletești a personajelor prezintă însă dezavantajul fragmentării uneori excesive a acțiunii. De asemenea, împrejurările în care s-a produs destituirea lui Velcescu apar insuficient motivate și fac discutabile, din punct de vedere al veridicității situațiilor, unele rezolvări. Astfel, e greu de presupus că situația complexă creată în jurul fostului director putea fi rezolvată fără cercetarea ei mai amănunțită. E drept că abordarea unor aspecte ale muncii de partid era de natură să dea piesei mai multă bogăție și profunzime umană, dar asta presupunea o mai bună cunoaștere a acestei munci. În piesă, prezența formală a unor activiști de partid lasă impresia că într-o asemenea împrejurare, Dobrian se bate de unul singur [...]. În general, această piesă cu atîtea reale calități ar fi apărut mult îmbogățită, dacă autorul ar fi pătruns mai adînc în viața colectivului, în miezul relațiilor sale specifice și l-ar fi angrenat mai puternic în acțiunea principală.

Totodată, din momentul culminant al piesei, în care Dobrian pornește lupta pentru reabilitarea lui Velcescu și cînd,

Scanned with OKEN Scanner

de fapt, se deschid premisele unui nou și mare conflict (tabloul cu reprezentantul departamentului, Iliescu, promite o asemenea dezvoltare), autorul rezolvă lucrurile în mod neașteptat creînd eroului său principal un drum neverosimil de neted. Faptul că acțiunea se desfășoară mai departe la diferite organe de partid, unde Dobrian vine să pledeze pentru Velcescu, nu duce decît aparent la o sporire a tensiunii dramatice, pentru că în fond nimeni nu-i opune nici o rezistență, după cum nici unul din activiștii de răspundere cu care ia contact (Săvoiu, Iacob) nu întreprind nimic serios (ceea ce diminuează și mai mult rolul lor în economia piesei) pentru soluționarea „cazului Velcescu", care de altminteri — așa cum aflăm din finalul piesei — a fost soluționat între timp și pe o cale exterioară acțiunii din piesă [...].

Inspirată direct din viața întreprinderilor industriale, *Ștafeta nevăzută* îmbogățește dramaturgia noastră cu o lucrare de largă respirație, cu o serie de chipuri reprezentative pentru modul de a gîndi, de a simți, de a acționa al clasei noastre muncitoare, al noii intelectualități provenite din rîndurile ei, azi, în 1964, la douăzeci de ani de la eliberarea patriei. Acest mod de a gîndi, caracteristic dramaturgiei noastre noi, constituie o replică dată așa-numitului teatru al singurătății și disperării cultivat de unii autori ai Occidentului, prin înaltul sentiment al solidarității și demnității umane, al luptei pentru viață și creație, ce caracterizează societatea și cultura noastră, întemeiate pe nobilele principii ale umanismului comunist.

[Reprodus din *Scînteia*, anul XXXIII, nr. 6222, 9 aprilie 1964, p. 2.]

DINU SĂRARU

[DESPRE SIMBOLUL PIESEI]

Ștafeta nevăzută e un simbol nobil, al unei nobile trăsături și definitorii pentru realitatea spirituală socialistă. Dramaturgul, cunoscut pentru accentuata sa aplicare spre o tematică cu implicații de ordin etic, în primul rînd, a fost inspi-

Scanned with OKEN Scanner

rat atunci cînd a abordat o astfel de problematică şi desfăşurarea acţiunii imaginată de el argumentează convingător ideea de la care a pornit. Intriga e condusă cu un ascuţit simţ dramatic şi realizată prin intermediul unor mijloace de o frumoasă ţinută literară. Dar, în mod deosebit, se cuvine relevată apariţia în peisajul literaturii noastre dramatice, odată cu această piesă, a unui erou, cu adevărat contemporan, purtător de cuvînt curajos şi înflăcărat al mesajului de înalt umanism specific lumii noastre morale. Inginerul Anghel Dobrian devine astfel o prezenţă vie, concludentă pentru transformările adînci operate în planul conştiinţei sub influenţa hotărîtoare a ideilor socialismului. Numit director al unei fabrici aflată în plină construcţie, el are de înfruntat nenumărate situaţii dificile, care îi oferă prilejul să-şi verifice şi să-şi definească propriile sale trăsături de caracter şi conştiinţă. Ieşind învingător, el se impune spectatorului, care aplaudă cu satisfacţie şi căldură în biruinţa lui, biruinţa unei poziţii înaintate, a unei demnităţi superioare, a unui punct de vedere contemporan. Numirea lui Dobrian în funcţia de director se petrece în condiţiile înlăturării ca incapabil, şi mai ales, vinovat de grave abateri, a unui alt inginer, Velcescu, victima unor acuzaţii grave şi neîntemeiate venite din partea iresponsabilităţii şi a relei credinţe dovedite de elemente corupte, oportuniste şi carieriste. Vremelnic influenţat de această atmosferă, inginerul Dobrian ia şi el, la rîndul lui, anume măsuri nedrepte, înlăturînd cîţiva dintre aşa-zişii „oameni ai lui Velcescu". În scurt timp apoi, fabrica şi utilajul ei, aflat în verificare, dau rezultate scontate şi elogiile îl copleşesc pe Dobrian. Dar în aceste împrejurări, tînărul inginer descoperă adevărul cu privire la munca plină de abnegaţie şi dăruire desfăşurată de predecesorul lui, de „oamenii acestuia", muncă ignorată şi, mai mult, denaturată, şi înţelege că succesul de care se bucură el acum, revine, în cea mai mare măsură, omului pe care îl înlocuise. Este punctul culminant al acţiunii, momentul cînd protagonistul, o conştiinţă lucidă şi onestă, simte ca pe un imperativ de neînlăturat nevoia de a afirma adevărul în legătură cu un tovarăş al său, pe care, deşi, nu-l cunoaşte, îl consideră apropiat lui mai mult decît orice pe lume în această împrejurare. Datoria de a lupta pentru restabilirea adevărului i se impune ca o chestiune de onoare personală, şi nu

Scanned with OKEN Scanner

numai atît. Cu demnitate și tărie de caracter, el revine asupra acelor măsuri la care-l condusese atmosfera nefastă în care-și preluase postul, recunoscîndu-le deschis ca greșite în ciuda multora din jur și chiar a soției, care nu pot înțelege cum cineva poate refuza onorurile și laudele altfel în bună măsură întemeiate.

Tenacitatea, spiritul viu și energic cu care Dobrian „se bate" pentru tovarășii săi, nedreptățiți, acordă piesei o tensiune bărbătească, o încordare plină de semnificații etice care cuceresc admirația spectatorului. Evident, Dobrian nu este singur în acțiunea sa; alături de el apar caracterele dîrze ale unor activiști de partid, luminați de flacăra unui înalt patriotism, a unui incandescent spirit tovărășesc, și toți, uniți, afirmă convingător pasiunea, dragostea, dăruirea lor pe frontul luptei pentru socialism. [...]

În sfîrșit, se cuvine să subliniem construcția dramatică a acestei piese, care, dacă ne apare prea fragmentată în scene, cu unele influențe care se revendică de la formula secvenței cinematografice, are meritul de a evita cu succes experiențele, cel mai adesea nefericite, ale unui teatru încărcat de simboluri și convenții, conducînd acțiunea pe un teren realist concret, și foarte limpede. Nu putem să nu observăm însă și faptul că, preocupat de realizarea personajului Dobrian, autorul n-a investigat prea mult psihologia altor personaje, cele mai multe rămînînd încă în faza unor schițe, foarte bine și sigur desenate, dar totuși lipsite de profunzimea unui caracter, cu excepția, poate, a chimistei Elena Tatu, a cărei dramă fin descrisă psihologic și bine motivată, îi acordă un plus de viabilitate. [...]

[Apărut în *Scînteia tineretului*, anul XX, seria II, nr. 4736, 12 aprilie 1964, p. 2. Reprodus din vol. *Teatru românesc și interpreți contemporani, cronici teatrale*, E.P.L. București, 1966, pp. 67—70.]

●

AL. COVACI

[...] Vorbind despre *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac — noua producție a teatrului petroșenean — aș remarca, în primul rînd, oportuni-

Scanned with OKEN Scanner

tatea readucerii în circulație a unui text valoros. Este o scriitură dramatică inspirată de marile prefaceri sociale din țara noastră, piesă care investighează cu pertinență mutațiile hotărîtoare petrecute în conștiința oamenilor — făuritori ai vieții noi. Rezistența textului rezidă în ancorarea sa puternică în solul realităților imediate.

[Reprodus din *Tribuna*, anul XV, nr. 51 (783), 23 decembrie 1971, p. 11.]

GEORGE GENOIU

[...] Textul lui Everac nu are fior dramatic. De multe ori sună fals, chiar dacă problematica este justă... Dobrian se luptă să-l reabiliteze pe Velcescu. Arma de luptă a lui Dobrian este vorba. Vorbește mereu. Întreaga sa existență scenică este dominată de numele lui Velcescu.

Dar Dobrian de ce este mai bun decît Velcescu? Velcescu acționa și avea răbdare să aștepte. Nu se ducea să se destăinuie. Înfrîngerile și speranțele... erau ale lui. A luat totul pe cont propriu... Punînd așa chestiunea ce vrea să ne spună autorul? Că „Ștafeta nevăzută" trece de la un om de acțiune la unul vorbăreț, că omul faptei rămîne în anonimat, iar „vorbărețul vine pe lume să-l reabiliteze..." Și uite așa, piesa ar fi putut continua, alternînd între ședințe, probe de laborator și urale.

[Reprodus din *Tribuna*, anul XV, nr. 52 (784), 30 decembrie 1971, p. 10.]

SIMPLE COINCIDENȚE

VALENTIN SILVESTRU

INVESTIGAREA SENSIBILĂ A ACTUALITĂȚII [6].

Toate piesele lui Paul Everac (cu excepția relativă a uneia) sînt scurte istorii ale actualității, sondări ale raporturilor etice între oamenii societății și vremii noastre. În fiecare piesă a sa, e un erou tenace, care nu se mulțumește cu jumătăți de măsură — Pavel Dobrian (*Ștafeta nevăzută*), Mitică Vlădoiu (*Cîntec din fluier*) — dorind, într-o frămîntare sinceră a conștiinței, să cunoască tot adevărul pentru a-i putea conferi eficiență socială, un erou solidar și loial care ia asupra lui problemele altora și ale sale proprii (Vintilă Gîrțu în *Explozie întîrziată*), încercînd să descifreze conexiunile normale și să le demistifice pe cele false ori fortuite. De asemenea, un șir de întîmplări care se înlănțuie logic, nu totdeauna și foarte dramatic — vezi *Ferestre deschise*, *Ochiul albastru*, *Costache și viața interioară* — tinzînd a susține prin argumente ideea morală urmărită, o invitație prietenoasă adresată spectatorului de a înlătura coaja vorbelor, pentru a le descoperi miezul (*Poarta*, *Simple coincidențe*). Scriitorul e, cum ar fi spus Tudor Vianu, o natură autentică ce încearcă a înțelege oamenii cu o natură problematică, oferind nu chei pentru dezlegarea tuturor complicațiilor vieții, ci posibilități de comprehensiune raportate la obiect. Investigația aceasta necontenită a actualității, practicată de peste un deceniu, mai cu seamă prin teatru și rar prin reportaje, merită a fi caracterizată drept sensibilă atît pentru statornica pasiune cu care e profesată, cît și pentru impresionabilitatea nealterată a dramaturgului față de mutațiile din sfera conștiinței contemporanilor.

[6] Actualitatea, drept caracteristică fundamentală a piesei *Simple coincidențe* este semnalată, pentru prima oară, de Ion Pascadi (*Scînteia tineretului*, anul XXI, seria II, nr. 5121, 3 noiembrie 1965, p. 3).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca examenul critic al fenomenelor să aibă legitimitate istorică, e folosită mai în fiecare piesă retrospecția, procedeu derivat aici din nevoia de a căuta cauzele originare reale și a convinge prin comparații și prin confruntarea tuturor argumentelor. Paul Everac își propune, cum scria cîndva într-un articol, să fie explorator și constructor, urmărind, așadar, prin sondajele sale în straturile spiritului, un ideal practic. Curajul real al explorării realității în zone din cele mai sensibile nu are totdeauna un echivalent de intensitate în planul construcției subiectului, demonstrația devine cîteodată extrinsecă (violentă, în afara faptelor, ca în piesa *Descoperirea* sau în comedia *Himera*) și spectatorul manifestă, în asemenea cazuri, rezerve. E însă o dramaturgie de o actualitate structurală, nu mimată, elaborată cu o inteligență ascuțită și un spirit mobil în căutarea fervență a pulsului epocii, cu toate avatarurile pe care le înregistrează fiecare piesă nouă în trecerile de la o scenă la alta, reprezentațiile cele mai reușite atestă că majoritatea lor conservă o anume comunicativitate și un farmec particular al dezbaterii care impun și atrag.

De pildă, în *Simple coincidențe* [7], discuțiile au franchețe, naturalețe, umor, maliție, abordînd probleme cotidiene, și contactul acela tainic, care se stabilește între scenă și sală, arată că ele „prind". Un tată are o discuție congestionată cu fiul său, elev adolescent, își propune să afle răspunsul cel mai obiectiv cu privire la întrebarea ce o ridică discordia lor vremelnică și iată că făcînd un ocol lung și incomod — pentru că refuză soluțiile simplificatoare — ne atrage într-o dezbatere amplă asupra raporturilor între generații și a responsabilităților fiecăreia. Emil Vlăsceanu, cel care

[7] În general, opinia criticilor concordă în ceea ce privește unele aspecte ce țin de structura dramatică a acestei piese, considerată „...prea încărcată de probleme, fără rezolvări, mergînd spre sugestii a căror aproximație împiedică, uneori, rotunjimea personajelor." (Traian Liviu Birăescu, în *Tribuna*, anul IX, nr. 44 [457], 4 noiembrie 1965, p. 11). În unele cronici dramatice, se observă că „...după un start impetuos în care problemele sînt atacate frontal, patosul asaltului inițial pălește treptat, acțiunea se ramifică, rătăcește în nesemnificativ, apoi galopează grăbit — sărind procese necesare și lăsînd în suspensie probleme — către deznodămînt." (Maria Nicoară, în *Orizont*, anul XVII [141], ianuarie 1966, p. 76).

Scanned with OKEN Scanner

încercînd să se explice pe sine implică şi numeroase alte destine, descoperind treptat, sub jocul întîmplător al coincidenţelor, realitatea fermă a interdependenţelor, e un fel de „inspector de poliţie" (spre deosebire însă de piesa lui Priestley, cercetîndu-şi semenii din solidaritate şi dinăuntrul alcătuirii sociale cu un sens înalt al existenţei), e un lucrător al „sectorului suflete", care nu poate rămîne indiferent faţă de vreun adevăr uman. Personajul lui Everac începe însă cu el însuşi şi tocmai de aceea nu e nici simbol, nici hiperbolă poetică, ci o imagine concentrată : un activist social (în piesă se spune, convenţional, „sindical") constată cu surprindere şi apoi observă cu gravitate cum, printre multiplele cazuri cărora e chemat să le găsească rezolvare, e şi propriul său caz, legat prin mii de fire, ştiute ori nu, de celelalte.

Întîlnirile cu profesorul de latină al fiului, cu fata puţin ciudată a inginerului Buzura şi cu raţionalul şi energicul ei tată, cu educatoarea care i-a fost cîndva o legătură sentimentală pasageră şi, în sfîrşit, cu propria-i soţie, într-o seară tihnită din căminul conjugal, îi relevă lui Emil Vlăsceanu aspecte nebănuite, contradictorii ale universului în care trăieşte, îndemnîndu-l spre reflecţie profundă, epurată de prejudecăţi. Cînd ocolul acesta s-a încheiat, Vlăsceanu, fortificat sufleteşte deşi, deopotrivă, mai bogat în întrebări, a aflat o posibilitate nouă de a-şi înţelege fiul, iar din alt punct de vedere, mijloace noi în a-i ajuta pe oameni să devină ei înşişi într-o solidaritate umană directă şi trainică.

Problema relaţiilor între generaţii nu e pusă în termeni abstracţi, ci cu raportare neîndoielnică la anul curent (1965) şi la cîteva chestiuni concrete din cîmpul problematicii actuale a acestor relaţii : făgaşurile practice ale realizării personalităţii, natura şi întruchipările dragostei între tinerii de azi, obligaţiile reciproce dintre părinţi şi copii. Ele sînt dezbătute de oameni tari, puşi pe clarificări, dornici să stăpînească adevăruri veritabile, nu să se agaţe de certitudini confecţionate — ceea ce le prilejuieşte, firesc, observaţii critice, uneori incisive, totdeauna atente, asupra unor fenomene şi stări de spirit care ne privesc pe toţi.

Raidul întreprins de Vlăsceanu nu e la fel de interesant şi nu e la fel de bine motivat pe tot parcursul său. Pentru ca eroul să-şi poată îndeplini funcţia hărăzită în lu-

Scanned with OKEN Scanner

mea piesei, el trebuie să întîlnească prea mulţi oameni neajutoraţi care-l solicită direct sau indirect şi trebuie să se amestece în prea multe locuri, case şi suflete, într-un fel de cuprindere globală care-i depăşeşte şi iroseşte puterile şi eficacitatea intervenţiilor. Solidaritatea multilaterală, reciprocităţile de tot felul pe care sîntem datori a le cunoaşte şi cultiva, pot fi oare efectul unor imixtiuni continui ale fiecăruia în viaţa personală a tuturor ? Există, evident, o serie de factori comuni care apropie şi pun în relaţie existenţele umane în orînduirea noastră socială dar sînt şi factori individuali care se păstrează ca atare oricît de ridicat ar fi gradul de comunicabilitate între indivizi — şi care nu contrazic principiul. Şi-apoi mai există şi manifestări gregare sau de individualism exacerbat, deşi exterioare sau ostile idealului de solidaritate afirmat de piesă — pe care autorul însă le eludează de vreme ce subordonează necesităţii aceleiaşi *înţelegeri*, greşeala vagă din tinereţe a eroului ca şi existenţa larvară a unui moş Florică, vînzător de legături pentru raţe în piaţă, profitor ocazional al parastaselor din cartier, excentricităţile unei adolescente cu o fire imaginativă ca şi placiditatea unei soţii banale. Conceptul de înţelegere şi el conex, atîta timp cît e înscris în traiectoria unui ideal şi are, ca toate principiile cînd sînt aplicate, compatibilităţi şi incompatibilităţi. O aplicare nediferenţiată a sa reduce din tensiunea înfruntărilor dramatice şi confruntarea pură a argumentelor verbale (în ale cărei virtuţi scriitorul manifestă prea multă încredere — aici ca şi în *Explozie întîrziată* ori *Costache şi viaţa interioară*) nu excelează prin încordare.

Şi în structura compoziţională există o carenţă, aceea a organizării prea evidente a unora din „coincidenţe" — acolo unde faptele sînt subordonate problemelor şi nu invers, iar dezbaterea e expusă şi nu dedusă. Relaţiile între tată şi fiu au multă viaţă şi culoare, aici manifestîndu-se talentul lui Paul Everac de a angaja între personajele sale conversaţii naturale, degajate, cu acel talent pe care Liviu Rebreanu îl numea, într-o cronică de demult despre Ibsen, „harul imitaţiei desăvîrşite a mersului unei convorbiri". Personajele *Simplelor coincidenţe* au, ca şi în *Ferestre deschise* sau *Ochiul albastru*, voluptatea confesiunii (concretizată uneori în monologuri) ; e o particularitate a acestei dramaturgii. Dar cînd

Scanned with OKEN Scanner

mărturisirile nu se intersectează, narația ia aspectul unui rîu ieșit din albie, cu apele răsfirate pe cîmpie.

Înfrîngînd mai decis sau mai incert asemenea dificultăți, neîmpliniri și meandre, pledoaria piesei răzbate pînă la spectator, ilustrînd o tendință pozitivă, care nu e numai a lucrării de față : împotriva vorbelor convenționale și a aparențelor amăgitoare și pentru soluții gîndite, trăite, pe măsura complexității problemelor tineretului actual ; împotriva postulatelor pietrificate și pentru depistarea creatoare a adevărului viu, tonic prin însăși existența lui, capabil să fructifice latențele de energie și dorul de realizare umană armonioasă a noilor generații. [...]

[Apărut în *Contemporanul*, 47 (997), 19 noiembrie 1965, p. 4. Reprodus din vol. *Prezența teatrului. Studii critice*, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 188—192.]

DINU SĂRARU

[O PIESĂ DE VIBRANTĂ AUTENTICITATE]

Scriitor cu o pronunțată înclinare spre investigarea universului spiritual al realității contemporane românești, în vederea relevării structurii socialiste a acestui univers, acuzînd o pasionată angajare civică și patriotică, Paul Everac a evitat cu bună știință sau, mai exact, cu o nobilă conștiință a misiunii sale, „soluțiile de-a gata făcute", militînd pentru abordarea deschisă, exigentă și obiectivă a fenomenelor etice, dar cu o fermă convingere în capacitatea societății noastre de a „spori umanitatea" membrilor ei. De la *Ochiul albastru* și *Ferestre deschise* la *Ștafeta nevăzută* și, recent, la *Simple coincidențe*, cu excepția singură a unui compromis, cum cred și azi * care l-a dus la dramoleta *Costache și viața interioară* — scriitorul a ilustrat o reală și sigură evoluție, confirmînd un sever proces de maturizare și nu întîmplător resursele majore ale talentului său s-au afirmat pe măsură ce interesul

* Consider *Himera* un joc al autorului.

Scanned with OKEN Scanner

scriitoricesc se confunda și se conjuga cu accentuarea manifestă a responsabilității civice. Insist asupra acestui aspect al scrisului lui Paul Everac pentru că el mi se pare semnificativ și elocvent pentru argumentele care m-au făcut să semnez rezerve foarte serioase față de anumite lucrări dramatice rezultate dintr-o elaborare canonică și sofisticată a datelor realității noastre, încît imaginea propusă îmi da sentimentul unei mimări mai mult sau mai puțin iscusite, dar în nici un caz pe acela al fiorului vieții autentice însuflețite de pasiunea generoasă și pătimașă a scriitorului suferind cu adevărat.

Pendulînd între viziunea, de împrumut, a unei ricanări negativiste, motivată „teoretic" prin nevoia de a depista fenomenele de care trebuie să ne despărțim, și un idilism trivial prin însăși coloratura lui dulceagă, nu fără a fi pigmentat, uneori, cu dialoguri impunînd eroilor, sub un chip grav, angoasa unei problematici în esență străină spiritului lor, aceste piese care, de fapt, nici n-au rezistat prea mult confruntării cu publicul, și-au aflat, adesea, în cronici și articole, mai ales la revista *Teatrul*, o bine pregătită reclamă, întemeiată pe elegante suporturi „estetice". Iată, de pildă, exemplul acelei *Somnoroase aventuri* în care a fost atras scriitorul Teodor Mazilu. Cîte pagini de savante analize și cîtă risipă de elogii care au mers pînă la acel hazliu panseu : „Spuneam că pentru Teodor Mazilu prostia nu-i o fatalitate. Aș merge pînă acolo, încît să spun : prostul își «alege» prostia" — datorat, altfel, unui distins critic. Și cîtă economie de cerneală și „sobrietate" în cronicile strict la obiect, pe marginea unei lucrări ca *Ștafeta nevăzută*. Nu întîmplător readuc în discuție, la începutul acestei cronici, piesa *Ștafeta nevăzută*. Ea precedă vizibil reușita recentei premiere a lui Paul Everac, înscriindu-se în aceeași arie de preocupări și reflectînd o aceeași probitate scriitoricească în abordarea fenomenelor din realitate.

Așadar, deși s-ar putea spune că a fost răsfățat de interesul incandescent al criticii teatrale, Paul Everac a reușit să se afirme printr-o răbdătoare și chibzuită aplecare asupra lucrului său, unul din meritele sale principale stînd în convingerea, exprimată prin fiecare din piesele sale, că o operă literară nu-și va putea întemeia sporul de originalitate decît prin reflectarea probă și exigentă a lumii de sentimente și

Scanned with OKEN Scanner

idei pe care o traversează scriitorul ca exponent al poporului său. Dealtfel, în cîteva din intervenţiile sale, apărute în presă în ultima vreme, scriitorul a exprimat cu claritate acest deziderat al artei pe care o slujeşte. Aşa, de pildă, comentînd lipsa de discernămînt care caracterizează pasiunea unor confraţi de a ţine pasul cu moda literară, Paul Everac face o observaţie plină de interes, ce nu e deloc străină de sfîrşitul care a guvernat lucrul său la piesa *Simple coincidenţe*.

„Experimentul artistic e un act polemic cu o formă care nu te mai încape. Ce ai de spus, asta e esenţialul : cui, de ce, de pe ce poziţii ? Experimentul e întotdeauna atipic ; cînd a devenit tipic nu mai e experiment, e pastişă ; pastişa altui experiment. Dacă a pastişa un model clasic e trist, a pastişa alt experiment e lamentabil. Fiindcă experimentul înseamnă, înainte de toate, să te exprimi pe tine, dincolo de orice model, pe tine ca interpret al lumii.

Cînd ai un lucru foarte preţios de spus despre lume (de pe poziţia orînduirii tale, a poporului tău, a filozofiei tale materialist-dialectice), criteriul experimentului e acesta : puteai s-o spui şi altfel, în felul obişnuit ? Nu ? Atunci experimentul e legitim. Da ? Experimentul e fandoseală.

În arta noastră modernă am văzut şi de un fel şi de altul. Se cam pleacă uneori de la formă, sub cuvînt de experiment. În teatru am văzut experimente spectacologice, afectînd forma, încercînd să «redescopere» conţinuturi pretins ignorate, pînă acum. În dramaturgia noastră n-am prea văzut experimente. Retrospectiva, procesul public, desfăşurarea acţiunii de-a-ndaratelea, discuţia cu sala sînt procedee dramaturgice mai vechi. Ţin mai mult de procedură. Experiment propriu-zis ca ideaţie, ca mod de a pune problema, ca mod de a converti o idee neobişnuită într-un mijloc de teatru neobişnuit, de pe poziţiile noastre, n-am văzut. Numai dacă ai folosit pentru o idee valoroasă un limbaj modern şi adecvat — singurul adecvat — înseamnă că ai realizat un spor în substanţă."

Dezbatere morală dar nu moralizatoare, cu implicaţii care depăşesc mult, în interesul problematicii raporturilor familiale, piesa *Simple coincidenţe* izvorăşte din voinţa — ca şi în cazul operei lui Horia Lovinescu — de a chema spectatorul să mediteze cu gravitate la răspunderea ce incumbă

Scanned with OKEN Scanner

fiecăruia dintre noi, în cadrul unui sistem de relații sociale, „esențialmente favorabile comunicației umane". În fond, acest apel poate fi întîlnit și în fabula pe care o propune *Ștafeta nevăzută*. În ultima sa piesă, scriitorul și-a propus în exclusivitate să atace un asemenea subiect dificil — în esența lui vizînd și o vie polemică cu literatura întrăinării.

Datele problemei, de un incontestabil interes într-o vreme cînd pledoaria pentru umanism reține cu deosebire atenția sociologilor, psihologilor și filozofilor preocupați de repercusiunile pe plan spiritual ale creșterii ritmului de desfășurare a vieții și ale răspîndirii civilizației tehnice — sînt puse în discuție cu o sinceritate cuceritoare și solicitantă, slujite fiind de un puternic talent scriitoricesc, capabil să transmită imaginii artistice o vibrantă autenticitate.

Aducînd în scenă momentul de criză acută prin care trece o familie obișnuită din zilele noastre, dramaturgul se angajează să discute deschis, împreună cu spectatorii, dificultățile, complicațiile chiar, întîlnite în încercarea de rezolvare a crizei.

Obligațiile profesionale multiple, dar și o anume indiferență, îl fac pe activistul sindical Emil Vlăsceanu să absenteze, cu seninătate, multă vreme, de la răspunderile de soț și părinte. O simplă și pasageră discuție cu fiul său, Sorin — adolescent legănat de iluzia că optimele condiții în care se desfășoară existența sa, precum și ritmul trepidant al vieții într-o epocă de mari cuceriri ale civilizației tehnice, constituie argumente favorabile concepției sale voluntariste — îi atrage lui Emil Vlăsceanu atenția asupra rupturii intervenite între el și copilul care a crescut și se află la vîrsta cînd se însușesc convingeri esențiale.

Dorind să reconstituie datele reale ale unei împrejurări pe care o consideră revelatoare pentru evoluția puțin fericită, de pînă aici, a lui Sorin, Emil Vlăsceanu intră, deliberat, în contact cu factorii implicați: infinit mai spinoasă și mai alarmantă decît ar fi crezut, împrejurarea „descoperită" reclamă din partea eroului nevoia de a lua în discuție sub un aspect delicat, propriul său drum în viață, și nu numai al său, ci și un întreg univers de relații care, nebănuite sau ignorate, s-au interferat și continuă să se interfereze, conducînd la stabilirea climatului etic. Astfel, pentru erou,

Scanned with OKEN Scanner

nu mai pot apărea drept întîmplătoare sau „simple coincidențe" nici reacția violent refractară a lui Sorin la exigențele profesorului de latină, nici tratarea superficială și lipsită de orice răspundere a colegelor și prieteniei cu ele, nici indiferența resemnată a soției, Teodora, ce se consideră depășită de sarcinile ei educative privind un adolescent convins că reprezintă „o altă generație". Lui Emil Vlăsceanu nu-i mai pot apărea întîmplătoare, astfel, nici momentele de duritate și irascibilitate ale bătrînului profesor Coman, „Mamutul", care se apropie, poate și din vina lui, a lui Emil Vlăsceanu, de sfîrșitul carierei și al vieții cu sentimentul unui învins, după cum înțelege că nu-i mai pot fi indiferente nici educația fiicei inginerului Buzura, nici viața personală a acestuia, modul său îngust utilitarist de a concepe existența, nici ambițiile unei uitate prietene, Cecilia Epure, de a-și alcătui, cu orice preț, un cămin menit să-i asigure o viață comodă și luxoasă.

„Problema principală a piesei mele — afirmă Paul Everac — este comunicația dintre oameni, din unghiul vîrstelor, funcțiilor, mentalităților și aspirațiilor lor". Tocmai aceasta este și „descoperirea" pe care o face Emil Vlăsceanu : anume că viața presupune o activă interferență de concepții și puncte de vedere diverse, condiționate de structuri psihologice diferite, de mentalități și ambiții deosebite ; o vastă și infinitesimală rețea de unde, prin care oamenii comunică în permanență, iar această comunicare nu numai că nu poate fi ignorată, dar ce cere mereu înlesnită și favorizată pentru ca ea să se desfășoare din ce în ce mai limpezită de obscurități și asperități, din ce în ce mai creator și mai folositor instaurării unui climat constructiv. Raportînd această interferență la o anume problematică, dramaturgul își oferă, de asemenea, prilejul de a argumenta ideea, după care complicatul caracter al relațiilor ce se stabilesc între oameni refuză soluțiile unicat, confruntarea șablonardă, nediferențiată a unor principii cu datele realității. De aici și caracterul polemic al piesei *Simple coincidențe*.

Dramaturgul respinge reprezentarea optimismului funciar al lumii socialiste românești sub „forma idilică a unui acord consonant", conducînd la o imagine superficială, comodă altfel, dar falsă și neconvingătoare. Momentele din care se

Scanned with OKEN Scanner

compune drama *Simple coincidențe*, în același timp expozitive și angajate în dezbatere, luminează de fiecare dată o altă față a unei realități complexe, reclamînd nuanțări, delimitări, acceptări, rezerve — greu reductibilă la un numitor comun, la o judecată imediată și categorică, rapid soluționată. „Acordul consonant" propriu în esență societății noastre, nu e — ne face să înțelegem autorul — un dat inițial ce trebuie numai subliniat. El constituie un țel căruia îi sînt create toate condițiile pentru a fi atins dar el nu poate fi realizat în afara unui „efort neobosit de înțelegere" și de „adaptare la condiții tot mai complexe". Acest „acord consonant" nu poate fi decît rezultatul unui proces amplu, de durată, adesea sinuos și dificil, presupunînd răbdare, convingere, străduință unanimă și mai ales sporirea responsabilității civice și morale. Iată, de fapt, și concluzia ce i se impune protagonistului dramei lui Paul Everac, în finalul încercării sale de a găsi soluții rapide pentru rezolvarea unor probleme considerate strict familiale și care, pînă la urmă, îi apar, și ne apar și nouă, drept mari probleme ale societății.

Singurul adevăr categoric pe care Emil Vlăsceanu izbutește să-l stabilească, cu toată sincera sa voință de a ieși din impas, îl constituie acceptarea lucidă a faptului că nu există soluții gata făcute, bine ordonate și etichetate într-un sertar special, de unde ar putea fi scoase oricînd și aplicate cu un rezultat terapeutic fulgerător.

„Ce e de mirare, drama mea — spune la un moment dat Emil Vlăsceanu, adresîndu-se soției sale — nu e numai că am depășit utilul, dar că sînt în stare să înțeleg că există întrebări unde nu se mai poate răspunde prin da sau nu. Întrebări subțiri, afurisit de întortocheate. Nu am toate soluțiile în buzunar, nu le are nimeni."

Dar în această concluzie nu stăruie cîtuși de puțin resemnarea dezarmantă, abdicarea de la acțiune sau disperarea paralizantă ; pentru erou devine tocmai acum, și cu atît mai fermă convingerea obligativității efortului de înțelegere, de meditare : „Să ne mai gîndim. N-am soluția în buzunar, să ne mai gîndim. Să mai gîndim". Iar această convingere se revendică de la sentimentul de încredere în capacitatea structurală a orînduirii noastre de a crea și oferi toate condițiile necesare afirmării virtuților umane. Aici, în această încre-

Scanned with OKEN Scanner

dere în viaţă şi oameni, în efortul de înţelegere şi de meditaţie, se află şi suportul polemicii dramaturgului cu filozofia înstrăinării, izolării, absurdului. Nu e nimic de paradă în această încredere, pentru că ea porneşte de la recunoaşterea sinceră a dificultăţilor comunicării ; esenţială rămîne însă voinţa de a face accesibilă comunicarea.

„Am scris această piesă — notează dramaturgul — propunîndu-mi, mai puţin o înşiruire strînsă şi coerent dramatică de fapte de viaţă cît, mai ales, o analiză nuanţată de concepţii de viaţă". Însăşi structura dramaturgică a piesei e subordonată acestui deziderat. Piesa e alcătuită dintr-o suită de momente — dialoguri care urmează logica investigaţiilor lui Emil Vlăsceanu. Cu o singură excepţie — scenele Sorin-Daniela, Sorin-Viki — momentele îl au în prim plan pe Emil Vlăsceanu şi se definesc drept confruntări ale modului său numai incidental. Intenţia dramaturgului a fost astfel de a privi viaţa şi lumea cu concepţiile, mentalităţile, ambiţiile celor cu care se vede obligat să intre în raporturi de comunicare directă îndreptată cu precădere asupra realizării unor portrete morale puternice, capabile să susţină pledoaria sa pasionantă. În mod deosebit, patru din aceste portrete beneficiază de o forţă de impresionare ce se impune firesc atenţiei spectatorului. Dealtfel, împrejurările în care se relevă aceste portrete sînt şi împrejurările esenţiale pentru caracterul convingător al dezbaterii. Insist asupra lor, pentru că în ele văd şi principala reuşită a dramaturgului : crearea unor personaje vii, autentice, capabile să depăşească sarcina de simple purtătoare, sau emiţătoare de idei.

În realizarea lor, scriitorul apelează cînd la o pastă foarte densă şi intens colorată, cînd la desenul nervos şi lapidar, cînd la laviul suav şi transparent. Aşa, de pildă, scenele reflectînd universul adolescenţilor excelează, în cazul tinerilor Sorin şi Viki, printr-un apel la crochiul violent, rezultat al unei grafii nervoase, sacadate, accentuat tranşante.

Dramaturgul surprinde ironic agitaţia rebarbativă a celor doi tineri, satirizează „convingerile" lor de un utilitarism adesea primitiv, şi nu ezită să atragă atenţia asupra drumului periculos parcurs, sub priviri indiferente sau complexate de teribilismul lor strident, de unii tineri faţă de care exigenţele trebuie neîntîrziat şi neostenit sporite. Foarte fru-

Scanned with OKEN Scanner

mos este laviul delicat și fin nuanțat prin care ni se sugerează chipul meditativ al Danielei. Portretul respiră puritate, candoare, dar și marea ambiție a eroinei de a pătrunde esența simplă a lucrurilor, de a se putea bucura de viață respingînd alambicările ipocriziei și echivocul, frica de a fi tu însuți, deschis, simplu, cinstit. Din acest punct de vedere, discuția din grădina publică dintre Emil Vlăsceanu și Daniela concretizează admirabil intenția dramaturgului de a polemiza cu acei oameni robiți de o logică rece și de ritmul trepidant al vieții lor complicate ce găsesc tot mai greu miezul adevărat al vorbelor, nu mai știu „să-și aplece puțin capul înțepenit", nu-și mai pot „apleca niciodată fruntea sub o creangă". Remarcabile sînt portretele profesorului Coman, al bătrînului Florică Predoiu, al inginerului Buzura.

Momentele în care apar aceste personaje sînt cele mai reușite din întreaga piesă.

Ele rămîn vii în memoria noastră prin capacitatea lor de a transmite fiorul autentic al vieții în ipostaze dintre cele mai diverse. Iată-l pe bătrînul dascăl de latină, care și-a făcut din nobila meserie scopul suprem al unei vieți de privațiuni și care trăiește amărăciunea de a nu fi întîlnit, întotdeauna, înțelegerea cuvenită pentru ambiția lui de a reedita exemplul lui Șincai în școala modernă. Experiența vieții acestui profesor — portretul lui constituie o splendidă pagină de literatură — cuprinde în ea dramatismul zguduitor al unei conștiințe umane pilduitoare, chiar dacă amărăciunea l-a făcut pe Dănilă Coman să se izoleze și să se închidă, adesea, într-un univers al resemnării, dar care niciodată n-a fost și al abdicării. Un pitoresc, de cea mai bună calitate literară, împletind umorul cu observația ascuțit ironică, vitalizează imaginea simbolică a bătrînului Florică Predoiu. [8]

O altă experiență umană vine să se adauge argumentelor dramaturgului prin portretul inginerului Buzura. Dramaturgul găsește modalitatea de a respinge, cu acest prilej, unilateralizarea și schematizarea presupusă de subordonarea ex-

[8] Nu același punct de vedere este exprimat de Al. Cerna-Rădulescu (*Argeș*, anul I, nr. 2, iulie 1966, p. 18): „Moș Florică Predoiu nu se integrează organic în desfășurarea conflictului dramatic, el reprezentînd, mai degrabă, concesia făcută de autor unui pitoresc limbaj cu totul discutabil".

Scanned with OKEN Scanner

clusivistă a condiției umane profesionalizării tehniciste. Dar nu numai atît. Dialogul dintre Emil Vlăsceanu și inginerul Buzura ni se pare un iscusit moment scenic și sub raportul identificării, în fabula lui, a unei nuanțate critici la adresa celor ce ajung să desprindă acțiunile constructive, la care participă, de sensul lor umanist. În sfîrșit, un indiscutabil merit al lui Paul Everac stă în realizarea personajului Emil Vlăsceanu, un om și un „prototip ideal". Frumusețea lui vine nu din perfecțiunea caracterului, ci din aspirația sinceră spre afirmarea plenitudinară a tuturor resurselor umane, din hotărîrea sa de a-și asuma răspunderea de „a înțelege" și „de a gîndi".

Nu toate momentele piesei dobîndesc însă puterea de comunicare a celor relevate. Era și greu dealtfel. Așa, de pildă, am impresia că intenția de a acorda raporturilor dintre Emil Vlăsceanu și soția sa o anumită gravitate, capabilă să reverbereze semnificații mult mai ample decît cele de anecdotică propriu-zisă, nu s-a realizat întru totul. Drama dintre soți rămîne pe un plan minor, pentru că și interferența ei în acțiunea propriu-zisă e minor slujită în planul argumentației artistice, iar personajul Teodora e abia schițat. Interesant rămîne în intenție și dialogul Vlăsceanu — Cecilia Epure, însă, și de data aceasta, incidența mi se pare firavă, sau, în orice caz, nu îndestul de clarificată ca punct de pornire. Destul de puțin convingătoare este și discuția dintre Teodora și Cecilia, o discuție care nu izbutește să stimuleze, prin banalitatea ei voită, interesul nici pentru drama Teodorei, nici pentru postura nebulos ambițioasă a Ceciliei. Aceste momente scad tensiunea dramei, lasă impresia unor goluri și accentuează ideea înșiruirii de momente despre care autorul vorbea. Cu un plus de efort, ar fi fost, cred, ușor de evitat. Evident, aceste observații se impun și prin comparația cu momentele discutate la început, momente hotărîtoare pentru mesajul unei lucrări valoroase.

[Apărut în *Luceafărul*, anul IX, nr. 13 (204), 26 martie 1966, p. 8; nr. 14(205), 2 aprilie 1966, p. 8. Reprodus din vol. *Teatru românesc și interpreți contemporani, cronici teatrale*. E.P.L, București, 1966, pp. 74—86.]

Scanned with OKEN Scanner

[MĂRTURIA UNUI MORALIST ÎN SENSUL CLASIC AL EXPRESIEI]

Văzută din perspectivă exterioară, piesa lui Paul Everac ar putea fi înțeleasă ca o năzuință de a cuprinde, în tablouri rapide, cîteva secțiuni transversale din viața noastră socială. Eroii își alternează prezența definind, de fiecare dată, raporturi și situații generale : părinți și copii, părinți și profesori, tineri între ei, relații de familie, îndeletniciri profesionale și existență personală intimă. Scena este un loc de intersecție între traiectoriile unor destine singulare avînd, în același timp, și un tîlc de reprezentare a unor categorii mai largi ; piesa conține întîmplări, reprezintă gesturi și fapte, dar și momente de răsfrîngere a eroilor asupra lor înșiși, măsuri ale vieții lor de adîncime, ale unor atitudini etice, ale simțului datoriei față de sine și față de ceilalți. *Simplele coincidențe* depășesc astfel modestia formulării titlului : tind, în același timp, către frescă exterioară și relevare de adîncime.

Vedem în evocarea acestei îndoite perspective un merit deosebit al lucrării. Eroii, în bună parte reprezentativi, își trăiesc existența proprie, își afirmă densitatea substanței interioare. Spectatorul nu se află nici în fața unor tipizări, nici a unor fantoșe. Vorbește în fiecare din acești eroi un om, turburat în fața vieții și față de sine însuși. Sub diversitatea caracterelor se dezvăluie o aceeași undă de răsfrîngere asupra propriei existențe, în același timp ecou al unor conștiințe morale, avînd vaste suprafețe de contact cu lumea din afară. Paul Everac nu merge la interiorizare cu exces și nici la automatizarea insului, prins în desfășurarea caleidoscopică a frămîntării exterioare. Caracteristică în această privință este tînăra Daniela Coman, în care, personal, vedem una din creațiile cele mai gingașe și mai vii ale teatrului românesc. Întîlnim în acest suflet poezie și vis, dăruire și totuși rețineri uneori prudente, ancorate în viața concretă și transfigurarea vieții prin nevoie de evadare, puritate, înțelegere melancolică a lumii și totuși curiozitatea, poate aviditatea, de a cunoaște viața, în înfățișările ascunse ale acesteia. Intuim în cuvintele eroinei mai mult decît aceasta mărturisește și, poate, mai mult decît a înțeles să exprime

Scanned with OKEN Scanner

autorul : gîndul şi simţirea adolescentă, în ceea ce acestea au mai pur şi mai autentic.

Fiecare dintre aceste personaje reprezintă o rezonanţă interioară de aceeaşi intensitate, deşi cu timbru deosebit ; se întregeşte, în acest mod, o claviatură bogată, mărturie a diversităţii viziunii psihologice a autorului.

Astfel conformaţi, prin predestinare interioară, eroii lui Paul Everac pornesc în lungul piesei, în căutarea lor înşişi şi a celorlalţi. Vedem în *Simple coincidenţe* o operă de cunoaştere psihologică şi socială ; deslușim mărturia unui moralist, în sensul clasic al expresiei, completînd înţelegerea oamenilor cu îndemnul înspre ridicarea lor. Atitudinea dovedeşte gravitatea autorului în faţa vieţii sociale româneşti actuale. Înţelegem să stăruim asupra sunetului particular al acestui cuvînt, care, în acelaşi timp, constată şi încurajează, unind ascuţimea analizei cu o căldură a participării la existenţa acestor eroi, însufleţiţi, toţi, în măsură diferită, de entuziasm şi bunăvoinţă, de bucuria cu care-şi trăiesc fiecare viaţa proprie, inserîndu-se, în acelaşi timp, firesc, în existenţa ambianţei.

Viziunea acestei realităţi impunea autorului o seamă de imperative, deopotrivă psihologice, artistice şi tehnice. Paul Everac, observator al faptelor, nu se menţine, totuşi, la descriere şi anecdotă ; ajunge la atitudini mentale. Unul din eroii săi rosteşte, în adevăr, cuvinte care exprimă, direct sau indirect, poziţia morală a mai tuturor eroilor piesei : „de răspunderea în faţa vremii vorbesc, a istoriei mai lungi a acestei ţări şi a acestui neam omenesc, nevolnic cum e...“, referindu-se mai apoi la „simţul valorilor eterne“ şi la „fiorul unei culturi noi“. Autorul nu se opreşte la actualitate, ci deslușeşte orientări ; el aruncă reflectorul pirandellian asupra fiecărui erou, care-şi mărturiseşte direct adevărul propriu, dar stabileşte între oameni contacte şi interacţiuni, vădite sau implicite ; năzuieşte să deseneze o diagramă a unor situaţii concrete, urmînd, totuşi, docil, vibraţiile seismografelor interioare şi înscriindu-le graficul capricios ; stabileşte, în acelaşi timp, între oameni şi întîmplări ţărmuriri, dar şi corespondenţe ; uneşte, în înfăţişarea lumii pe care o situează pe scenă, frivolitatea aparentă cu suferinţa intimă, descoperind, dincolo de gest, sunetul interior. Reuşita cea mai însemnată a autorului ne-a părut a fi, după cum am notat, întrunirea

Scanned with OKEN Scanner

de caractere oarecum opuse ale eroilor, în același timp tipizați și trăindu-și o dramă proprie, prin individualizare.

O bună parte din acest rezultat, împlinind concentrarea expunerii și vivacitatea de substanță a eroilor, pare a fi tehnica dramatică adoptată. Paul Everac substituie întîmplarea concretă, deci evocarea directă a faptelor, complicației artificiale a unei intrigi ; preferă narației, prezentarea directă de episoade ; acestea din urmă se leagă între ele prin jocul subteran al convergențelor neștiute și nu prin firele îndemînatec mînuite ale autorului dramatic, care confecționează piese în serie. Lucrarea reprezintă o înșiruire de tablouri, urmîndu-se în viziuni complinitoare și respectînd un ritm de expunere sugestiv, subliniat de un regizor plin de inventivitate. Nu ne aflăm în fața teatrului — convenție, ci a unor succesii de tablouri, care pun în paralelă poziții și atitudini sociale, drame individuale, evocări și preocupări etice, suferințe și năzuințe. Ritmul, am zice exterior, al succesiei tablourilor, își are corespondență în nervul dialogului, în mișcarea alertă a personajelor, în perindarea decorurilor, în împlinirea progresivă a celor ce-și desfășoară experiența personală, în consonanță.

Piesa își are astfel o prelungire naturală și un termen, în spectacol. Acesta apare sudat, unitar ; textul și imaginea decorului, cuvîntul și mișcarea scenică, atitudinea morală a eroilor și ritmul acțiunii, ambianța fizică și climatul moral își corespund. Disparitățile, semnalate adesea de critică, dintre piesa gîndită și piesa reprezentată, nu apar în interpretarea *Simplelor coincidențe*. [...]

[Reprodus din *Gazeta literară*, anul XIII, nr. 16(702), 21 aprilie 1966, p. 6.]

●

M. UNGHEANU

[...] Autorul nu dezvoltă un conflict, ci semnalează conflicte iminente. Atenția spectatorului e întreținută tocmai prin posibilitatea unei declanșări de forțe contrarii care nu mai vine pentru că nu era nici în atenția nici în intenția autorului. Piesa are un caracter didactic

Scanned with OKEN Scanner

neascuns, nici accentuat ostentativ. Efortul autorului e de a sugera norme etice elastice, înțelepte etc.

[Reprodus din *Scînteia tineretului*, anul XXII, seria II, nr. 5.274, 4 mai 1966, p. 3.]

RADU POPESCU

[...] Titlul dramei este cu totul necorespunzător cu conținutul și cu ideile sale. „Coincidența" ar putea fi explicată cu mult mai multe șanse de înțelegere, prin ideea pe care o sugerează autorul privitoare la imperativul răspunderii morale a omului zilelor noastre, atît față de sine însuși, cît și față de toți ceilalți, imperativ care nu are rază controlabilă și limitativă în cadrul existenței individuale și a cărei chemare trebuie să fie gata să o ascultăm în cele mai nebănuite împrejurări, legate printr-o tainică și subterană înlănțuire. Cam astfel se manifestă imperativul moral în conștiința comunistului Vlăsceanu, chemat pe neașteptate să-și verifice raporturile cu oameni al căror destin îl încrucișează pe al său, prin cele mai surprinzătoare „coincidențe", cum ar fi bătrînul profesor chimist Comșa, sau adolescenta Daniela, fiica fostei iubite de tinerețe a susnumitului profesor și chiar Cecilia Epure, fosta iubită a lui Vlăsceanu, însuși reapărută în viața sa prin dubla „coincidență" care o face a fi profesoară a lui Vlăsceanu, fiul, și mamă vitregă *in spe* a Danielei, prin logodire cu tatăl fetei, inginerul Buzura [...].

[Reprodus din *România liberă*, anul XXIV, nr. 6.701, 4 mai 1966, p. 2.]

TRAIAN ȘELMARU

[...] dramaturgia sa a căpătat un ton comunicativ, un anumit firesc al situațiilor, acel firesc al vieții cotidiene, care se manifestă și mai pregnant în ultima sa piesă. De aici, și interesul și emoția cu care *Simple coincidențe* se ascultă de la prima ridicare de cortină. [...]

[...] Peregrinările eroului principal printre „coincidențele" acțiunii îl pun în fața cîtorva drame posibile, neașteptate pentru un ochi indiferent la ceea ce se întîmplă în jur, ba chiar cu propria sa persoană. Spun „posibile" pentru că — excepție făcînd drama profeso-

Scanned with OKEN Scanner

rului Dănilă Coman, răpus pînă la sfîrşit de boală, autorul le interpretează înainte de a fi prea tîrziu, dezvăluindu-le chiar în faţa lui Vlăsceanu. Această dezvăluire constituie însuşi firul dramatic al piesei, conflictul născîndu-se treptat din contradicţia dintre ceea ce el credea rezolvat şi ceea ce în realitate e un labirint de întrebări, cărora nu li se potrivesc deloc „certitudini" prefabricate. [...]

[...] Modul cum Everac a abordat un univers de probleme actuale şi profund dramatice are o valoare principială. Punîndu-ne faţă în faţă cu o serie de deficienţe umane, aspecte nerezolvate şi dificultăţi ale procesului de creştere al societăţii noastre, el a izbutit, în acelaşi timp, să dea întregii lucrări o perspectivă stenică, militantă. Recunoaştem, în lumea *Simplelor coincidenţe*, lumea noastră, curajul bărbătesc de a dezvălui „ceea ce nu e în ordine", în numele idealului socialist şi pe un real fond de certitudine că sîntem capabili să creştem necontenit, cu condiţia să nu ocolim întrebările ridicate de viaţă. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 5, mai 1966, pp. 20—26.]

Scanned with OKEN Scanner

ROMULUS VULPESCU

[OMENIE]

Cine urmăreşte relativ-periodicele „teze şi antiteze" semnate de Paul Everac în *Contemporanul* îl regăseşte pe publicist şi în „stilul dramatic" al dramaturgului : un „bătăios" intelectual şi civilizat, eficace şi necruţător sub aparenţa calmă, clocotind interior de revoltă împotriva mai micilor sau mai marilor nedreptăţi, un etic intransigent consumat de patima unei estetici pe care o supune continuu prefacerii, ahtiat al cunoaşterii, în stare de zbucium perpetuu, renunţînd anevoie la rezolvarea dilemei (insolubile într-un fel) a împăcării adevărului realităţii cu adevărul artei, dilemă pe care dialectica riguroasă a creaţiei o propune inexorabil şi a cărei rezolvare o refuză tot atît de necesar. Autorul dramei *Patimi* este un cavaler al acestui *„suspense"* de idei, obligatoriu în orice formă de artă care-şi merită numele, temei justificativ al interesului pe care literatura, pictura, muzica l-au stîrnit şi-l vor menţine întotdeauna în public.

Everac se opreşte la un tip de erou aproape clasic, uzat (la prima vedere) de atîta întrebuinţare în literatură : „bruta cu suflet de copil" ar fi numai un poncif, bătrîn de cînd scrisul şi ar putea pasiona doar pe amatorii de drame „tari". Dramaturgul operează dibaci un transfer de valori, substituind unui „caz" (adică unei excepţii, unui accident), un „tip" (un purtător de sens adică), mai mult chiar, o „idee" (un arhetip deci) : ideea de omenie care intră în dezbatere conflictuală cu antinomia [9] ei. Ciocnirea celor două concepţii în

[9] O idee asemănătoare se întîlneşte şi în cronica semnată de Lucia Bogdan, în *Munca*, anul XXIII, nr. 5999, 23 februarie 1967, p. 2 : „Dramaturgul foloseşte, de fapt, criza sufletească a acestui om, (Matei Rizea) care s-a rupt dintr-o lume, aceea a patimilor dezlănţuite de setea de pămînt, căutîndu-şi rostul în cealaltă, a muncitorilor de la oraş,

Scanned with OKEN Scanner

contradicție categorică — iată „aventura" propusă dorinței de inedit a spectatorului. Teza și antiteza sînt abstracții seducătoare într-o dezbatere teoretică, dar literatura și scena îl constrîng pe autor să caute echivalări concrete. Grijuliu să evite simbolistica — sistem de referire facil și iritant pentru că e, după mine, paraliterar — autorul își organizează demonstrația într-o acțiune fără „acte", fără „evenimente", fără întîmplări „memorabile", „esențiale". Vîrîte într-un perimetru dat, ca pentru un experiment provocat, personajele sînt lăsate să se despoaie reciproc de învelișurile convențiilor, reducîndu-se (sau readucîndu-se) la tipul originar, la datul primordial. În felul ăsta, „oamenii" și „neoamenii" se descoperă și se pot contempla în toată goliciunea adevărului. Este desigur și asta o convenție artistică utilizată și de alți autori. Beneficiul, în cazul de față, este moral și stă în afirmarea implicită a unor valori fundamentale : omul are dreptul și datoria adevărului, forța lui, permanența lui sînt mai presus de constrîngerile convențiilor, de contingențe și de conjunctură.

Prologul-monolog al lui Matei Rizea, traumatizatul de coincidențe nefavorabile, este menit să justifice în ochii spectatorului comportamentul ulterior. Dar acest mod de *argumentum* rezumă și explică, la fel ca și în teatrul antic, ideile scenelor care se vor desfășura numaidecît. Atunci, la greci și la romani, avea o motivare istorică pe care tipul de spectacol modern o exclude. Rizea este un intuitiv, înzestrat cu mari rezerve sentimentale, cu gingășii aspre, bodogănind ca să nu-și manifeste duioșia, un frustrat care se apără din instinct, un „mistic" al naturii, al cărui panteism primitiv refuză surogatele și convențiile dezumanizante. Se oploșește într-un subsol, ca o sălbăticiune a pădurii care se ascunde ca să moară într-un mediu pe care nu-l înțelege și pe care-l simte ostil, pentru că s-a înstrăinat de surse. Rizea *pare* un factor de opoziție la progres, pentru că *pare* a nu se adapta unei vieți croite după alte tipare decît cele pe care le concepe el. Pledează pentru frumusețe și pentru dăruire, pentru abnegație și pentru sacrificiu, pentru construc-

ca pe un resort pentru declanșarea unor investigații psihologice mult mai largi, care converg în ultimă instanță, spre o confruntare între omenie și contrariul ei".

ție și pentru dragoste, dar în sensul pe care-l dă el acestor noțiuni. Datorită omeniei pentru care militează instinctiv și cu argumente străbune, omenie pe care o întîlnește la unii dintre cei care-l înconjoară, care-l înțeleg și care-l simt alături de ei, Rizea pricepe că progresul valorifică și dezvoltă însușirile omenești constructive și că anumite aspecte ale dezumanizării sînt imputabile unor împrejurări trecătoare care activează paroxistic manifestări subomenești. De pildă, replicile Silly, Bob — Rizea și Rizea — Bița, privitoare la compoziția chimică a corpului omenesc sau la virtuțile panacee ale materialului plastic. Gunther Haase este un Rizea posibil, lucid și școlit, luptînd nu numai pentru realizarea lui morală, ci și pentru „salvarea" omenescului celorlalți. Bița e și ea o frustă, o simplă, sedusă de un Bob Cristoveanu tras în serie. În această construcție geometrică a opozițiilor, celelalte trei personaje înfățișează trei ipostaze reprobabile ale dezumanizării. Silly este, ca și Bița, o „cinică" de suprafață, refugiată, ca justificare, în spatele formulelor științifice fără semnificație cîtă vreme ignoră factorul esențial : omul. Șarjă meditativă la adresa tehnicismului, mecanizator de conștiințe și de sensibilități, se cuplează cu intenționata caricatură a unei „arte" pentru care omenescul este un pretext futil : Bob Cristoveanu e tînărul „modern" cu orice preț, puțin „absurd", puțin „cultivat", puțin „golan", puțin „cinic", puțin „artist", puțin din toate cîte ceva — chiar și puțin „om adevărat". Perechea Silly-Bob, care părăsește dezorientată scena, e un material omenesc recuperabil, pentru că „stilurile" epatante pe care le arborează din frondă și din sfială nu afectează textura esențială a gîndurilor și a sentimentelor omenești. Aurelia Mișu este o altă caricatură (în sensul sintezei) : mercantilismul feroce, monoman, al individului vidat de preocupări omenești, redus la expresia ultimă a opacității. Ea este o mașină de calculat inedită care transformă tot ce-atinge în cifre : oameni, obiecte, anotimpuri, stări, sentimente.

Spectatorul nu trebuie să se lase derutat de modalitatea vag parodistică a actului întîi (mai ales tabloul al II-lea) și, familiarizat cu butadele, cu citatele și cu aluziile literare care se-ncrucișează în replicile Silly-Bob, să aștepte și în celelalte două acte cine știe ce trimiteri mărunt comice sau ușor scandaloase. *Patimi* devine piesa ale cărei date am cău-

Scanned with OKEN Scanner

tat să le disting pînă acum, o dată cu tabloul al IV-lea, adică odată cu actul al doilea. Nu mă pot împiedica să nu-i imput lui Paul Everac jocul destul de facil și de transparent (în care denunță regula propriului său joc dramatic) — confuzia pe care o face, febricitant, Rizea cînd o ia pe negustoreasă drept moartea care-i prețăluiește actele vieții. De asemeni, unele tirade de un lirism incongruent ale lui Rizea aduc un ecou fals, de literaturizare. Cred că replicile seci, percutante și compoziția strînsă a dialogului Haase — Aurelia (Rizea bolind pe saltea) ar fi trebuit să-și impună întregii piese stilul.

[Reprodus din *Gazeta literară*, anul XIV, nr. 4(743), 26 ianuarie 1967, p. 8.]

VICTOR PARHON

O PLEDOARIE PENTRU ORGANICITATE[10]

Solicitată mereu — și pe bună dreptate — să reflecte problemele majore ale actualității, să „oglindească" și chiar să „redea" conflictele specifice ale acesteia, dramaturgia ultimelor trei decenii n-a ezitat nici o clipă s-o facă, dar s-a grăbit adesea să aibă numai răspunsuri, punîndu-și în schimb prea puține întrebări. Ca și cum „răspunsul" ei n-ar fi trebuit și n-ar fi putut să fie, la rîndu-i, unul major și specific, adică de interogare a conștiinței umane. Ca și cînd „simpla" interogare a acestei conștiințe ar fi chiar atît de simplă și n-ar constitui prin ea însăși un act de profundă afirmație spirituală. Ca și cînd actualitatea ar putea să apară pe un teren viran, pe un vid spiritual, doar cu idilicul surîs al automulțumirii pe buze, neprecedată și neurmată de nici o dramă, de nici o tragedie, de nici o durere, de nici un chip al facerii. Ca și cînd actualitatea ar putea fi numai una de suprafață, nu și de substanță, iar florile ei, atît de

[10] Ideea organicității este analizată, într-un studiu amplu, de Mihai Gafița în *Prefața* la volumul Paul Everac, *Trei piese-eseu. Teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1973, pp. 16—27.

Scanned with OKEN Scanner

ademenitoare în perspectiva ceva mai îndepărtată a coacerii fructului, ar putea să existe fără a-şi trage seva din rădăcini.

Tocmai din acest punct de vedere, al substanţialităţii demersului dramaturgic, al profunzimii cu care sînt sondate straturile adînci ale actualităţii, în sfîrşit, al sentimentului responsabilităţii conţinute de interogaţia dramatică, *Subsolul*, chiar dacă nu este una dintre cele mai bune piese ale lui Paul Everac, este, în orice caz, una dintre cele mai importante.

Apărută în 1967, piesa a cunoscut o primă versiune scenică, destul de superficială şi sărăcitoare la Teatrul „Nottara", urmată apoi de un spectacol, mai clar în intenţiile sale, în regia autorului, la Teatrul Naţional din Cluj, spectacol preluat dealtfel şi de televiziune, fără a înregistra însă un ecou special. În critica de specialitate, piesei nu i-au lipsit, la apariţia ei scenică, nici elogiile parţiale şi aprecierile pertinente, nici respingerile totale şi nepertinente, ori poziţiile mai mult sau mai puţin echivoce, care oricum nu mai merită a fi luate în seamă decît pentru caracterul lor simptomatic, fermitatea criteriilor estetice părînd a fi condiţionată, în cazul dat, nu numai şi nu atît de reuşita spectacolului, cît de posibilitatea unei adeziuni de structură a criticilor, la o problematică de structură a sufletului românesc.

Căci întrebarea piesei este pînă la urmă cît se poate de clară : ce se întîmplă azi, în „actualitate", cu sufletul românesc ? Autorul nu mai cere răspunsuri gata confecţionate şi nici nu mai poate să le accepte ca atare pe cele de pînă acum, mai ales că problema, chiar dacă nu în toată complexitatea ei, este totuşi departe de a fi nouă, dar pare a fi fost formulată pînă acum în termeni exclusivişti şi nedialectici, atunci cînd răspunsurile veneau de la adepţii sămănătorismului, ai poporanismului sau ai unui sincronism absolutizant. Un fenomen care putea fi sesizat la începutul secolului în stadiile lui incipiente, chiar de către o diagnoză naivă, către sfîrşitul veacului s-a cronicizat, fără ca diagnoza lui, scientifizată între timp de sociologie şi antropologie, să comporte şi un tratament social adecvat. Mai simplu spus, autorul nu se poate împiedica să constate că prefacerile vertiginoase şi inevitabile ale epocii schimbă nu numai haina, ci

Scanned with OKEN Scanner

și sufletul omului, pătrunzînd în structurile mai adînci ale unei lumi spirituale care se simțea pînă mai ieri stăpînă pe valorile ei imuabile. Ce se întîmplă, deci, cu sufletul lui românesc ? Ce rămîne și ce se pierde în trecerea lui inevitabilă dintr-o matrice formativă în alta ? Care e prețul care trebuie plătit și cum ar putea să supraviețuiască valori morale definitorii pentru o colectivitate etnică, în confruntarea lor cu structuri relaționale interumane proprii noilor condiții de viață materială, determinate de un impetuos progres tehnic ? (A face din Matei Rizea numai țăranul care nu se poate ușor adapta la oraș, ar fi pe cît de adevărat, pe atît de puțin și de fals deci, pentru că ar însemna să nu ținem cont de întreaga structură realist-simbolică a piesei și a tuturor personajelor ei.)

Departe de a avea soluții la toate întrebările și de a putea fi deci acuzat că respinge paseist avantajele civilizației, pentru menținerea intactă a valorilor unei culturi spirituale arhaice, sau că, dimpotrivă, îmbrățișează cosmopolit orice fel de noi structuri civilizatorii, renunțînd la specificitatea valorilor etnice, autorul încearcă totuși să spună problema și scrie un „eseu despre organicitate".

Dincolo de abilitățile și inabilitățile acestui eseu dramatic, ca piesă de teatru, la care nu vom întîrzia să ne referim, pare de neconceput astăzi, la o mai atentă lectură a textului, să nu se fi observat originalitatea de substanță, de gînd și de scriitură, pe care încerca s-o propună autorul, tocmai pentru că intențiile sale sînt poate prea evidente.

Astfel, de dragul unei demonstrații cît mai bogate și mai relevant complementare a pieselor de dosar furnizate în diversele scene, se ajunge uneori la un prea pronunțat caracter didactic-ilustrativ al acesteia, după cum, aceeași dorință de a alimenta caleidoscopic argumentația tezei duce la o prea mare fragmentare a discursului dramatic, lipsit în unele scene de susținerea acelui atît de necesar suflu tensional al întregului. (Ceea ce ar fi menit să sugereze o mișcare centripetă riscă, în astfel de scene, să se îndepărteze centrifugal și aleatoriu.) Să ne împiedice aceste constatări de la a observa, pe de altă parte, că autorul introduce aici o orchestrare simfonică a temei, „motivele" ei de bază fiind reluate în ipostazierile concrete ale personajelor, care-și răspund, se caută și se resping ; tocmai pentru ea interferarea

Scanned with OKEN Scanner

sonurilor lor specifice şi distincte să ne poată da impresia de măreţie şi cutezanţă a unei confruntări dramatice, din care pînă la urmă omul iese biruitor, biruindu-se pe sine, printr-un final în care opreliştile par a se spulbera pe rînd, pentru ca acordurile ultime să ne poată sugera, înseninate, intrarea într-o altă şi nouă matcă posibilă, a mult căutatelor armonii interioare? Iată de ce, cu toate imperfecţiunile ei, *Subsolul* este o piesă importantă şi, prin deschiderile stilistice pe care le conţine, anunţînd o evidentă schimbare de registru dramatic, care surprinde nu doar prin originalitatea timbrului, ci şi printr-un ambitus filozofic care-şi asumă acum dialectic domeniile transcendentului şi neopozitivismului, cu o siguranţă dezinvoltă, greu de găsit aiurea.

Pericolul ca, din „trăită", lumea să devină doar „înţeleasă" — cum spune undeva autorul — se reflectă, prin toate celelalte personaje, în Matei, capabil, la rîndul lui, să le influenţeze, să se reflecte în şi prin ele şi chiar să dureze prin însăşi capacitatea lui de a le atrage şi de a le face incapabile să se sustragă total influenţei sale. Matei nu poate şi nu va renunţa la „subsolul" trăirilor sale ancestrale, dar nici nu refuză — ci cere doar răgazul! — să „pătimească" pentru a înţelege. (Indecizia autorului pentru unul sau altul dintre titlurile lucrării credem a fi determinată tocmai de faptul că ambele o exprimă fără s-o poată epuiza, referindu-se la niveluri de semnificaţie diferite).

Sigur că nu întîmplător, fenomenul alienării lui Matei Rizea e urmărit acolo unde personajul se retrage simbolic din calea tumultului social, într-un subsol al acestuia, amintind, prin minuţioasa descriere a cadrului, simbolistica apropiată a piesei *Emigranţii* de Slavomir Mrožek. Alţi emigranţi, într-o altă dezrădăcinare, devenită acolo ireversibilă.

Poate tot aici ar fi cazul să observăm că numele personajului, Matei, nu este cîtuşi de puţin întîmplător, el asociindu-se sintagmatic subtitlului lucrării, *Patimi*, după cum putem atrage atenţia că multe dintre numele personajelor lui Paul Everac, din cele mai diferite piese, au o valoare şi o semnificaţie categorială, pe care, departe de a o părăsi de la un text la altul, nu fac decît s-o îmbogăţească prin noi ipostazieri posibile; Voica, la care se referă Matei, nefăcînd nici ea abstracţie din acest punct de vedere.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a avea strălucirea perfecțiunii către care tind unele dintre piesele mai vechi sau mai noi ale lui Paul Everac (într-un act, sau mai multe), *Subsolul* ni se pare a avea o însemnătate specială și pentru înțelegerea artei poetice a întregii sale dramaturgii. Căci, dacă autorul a văzut, pe bună dreptate, în lucrarea de față un „eseu despre organicitate", se poate spune cu egală îndreptățire că întreaga sa creație literară, o bună parte din cea eseistico-teoretică este o pledoarie pentru organicitate.

În dramele sale istorice, ca și în comediile satirice, în piesele într-un act, „aristotelice", ca și în acelea de largă respirație și amplă desfășurare spațio-temporală — putînd fi socotite, precum *Costandineștii*, adevărate basoreliefuri dramatice —, în eseurile teoretice ori în intervențiile deseori polemice din presa literară, Paul Everac s-a situat întotdeauna (indiferent de cîtă dreptate concretă avea !) pe pozițiile de apărare a organicității, ca valoare supremă a tuturor fenomenelor vieții. Fie că era vorba de ființa noastră istorică și națională, sau de viața socială a ultimelor decenii, de soarta teatrului românesc și de bună-credință a slujitorilor lui, de ceea ce se întîmplă în teatru ca lume, sau numai în lumea teatrului, pentru Paul Everac organicitatea a rămas nu numai un criteriu estetic, ci, în primul rînd, un criteriu moral, în afara căruia criteriile estetice pot deveni — și deseori riscă să devină ! — simple justificări discutabile, străine de esența trăirii operei.

Subsolul trăirii pare să legitimeze astfel accesul la patimile înțelegerii.

[Reprodus din vol. Paul Everac, *A cincea lebădă*, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", București, 1982, vol. I, pp. 11—15.]

●

RADU POPESCU

[...] Ca în mai toate dramele lui Everac, în *Patimi* nu se întîmplă mai nimic, din punctul de vedere acțiune, conflict, crescendo, deznodămînt etc. Dar de data aceasta, autorul pare a fi renunțat în mod deliberat

Scanned with OKEN Scanner

la asemenea veleităţi, încredinţîndu-se numai interesului pe care îl au identificarea cazurilor umane, analiza sentimentelor şi conflictul de idei, şi aşteptînd ca întreaga dinamică a dramei să rezulte din patosul de autenticitate, de sinceritate şi de adevăr al acestora încît, deşi în anumite zone ale dramei pluteşte încă, întocmai ca în subsolul lui Matei Rizea, o ceaţă de confuzie, deşi unele confruntări-cheie au o pecete didactic-elementară, care evocă vechile polemici dintre materialism şi religie, dintre raţionalismul ştiinţific şi idealismul patriarhal; deşi cîte un personaj (de pildă, Gunther) începe şi sfîrşeşte fără a ni se lămuri pe deplin; deşi toate acestea, *Patimi* este o dramă de un interes major, şi, în acelaşi timp, de o valoare majoră. Atît prin ineditul problemei sociale, cît şi prin argumentarea omenească, vie, convingătoare a învingerii crizei, a ieşirii eroului din subsolul întunecos, spre lumina vieţii socialiste, şi prin faptul că Rizea pricepe şi adoptă cu hotărîre această soluţie, el părăseşte cu totul aura iniţială a eroului sadovenian şi se înrădăcinează puternic în epoca noastră. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXV, nr. 6.919, 15 ianuarie 1967, p. 2.]

CĂLIN CĂLIMAN

[...] Tezele şi antitezele publiciste ale lui Paul Everac sînt foarte asemănătoare, cel puţin ca intenţie, cu antitezele confruntate în *Patimi* [11]. De data aceasta însă, în disputa liberă a opoziţiilor, teza autorului nu este exprimată direct niciodată. Personajele piesei sînt astfel alese şi construite încît — prin forţa lucrurilor — nici unul nu poate exprima acest punct de vedere. Şi totuşi, în subsolul — simbolic — al antitezelor, „teza" pluteşte în aer, se află, nerostită undeva, „la mijloc", în focarul opoziţiilor, pentru că fiecare dintre personaje conţine un dram (mai mare sau mai mic) din adevărul demonstraţiei propuse. Spectatorul — partener la dialog al autorului — este, în ultimă instanţă, invitat să tragă singur concluziile.

Opoziţia centrală a piesei lui Everac se centrează pe înfruntarea a două opinii, totalmente opuse, despre viaţă, despre om, despre adevărul lucrurilor.

[11] În cronica sa (*Luceafărul*, anul X, nr. 4 [248], 28 ianuarie 1967, p. 8), Dinu Săraru constată că satisfacţia produsă de această premieră rezultă din „patima" scriitorului pentru spargerea tiparelor şi a prejudecăţilor de moment.

Scanned with OKEN Scanner

[...] Se pare că în retorta dramaturgului procesul de alambicare al antitezelor este atît de complet, distilarea e atît de minuţioasă, încît piesei i se atrofiază viaţa. Eroul lui Everac ar vrea tare mult să vadă cum arată un pogon de fericire, făcut din masă plastică şi beton. Noi ne-am putea întreba dacă nu cumva articulaţiile piesei lui Everac sînt alcătuite, ele însele, din mase plastice şi beton. Cei doi tineri din piesa lui Everac aduc în discuţie principiile creaţiei cibernetice. Ne-am putea întreba, lăsîndu-ne pradă senzaţiei produse de text, dacă nu cumva piesa lui Everac este, ea însăşi, un produs cibernetic. În faţa unei proteze, Matei Rizea rămîne de-a dreptul stupefiat: „dar curge sînge prin falca asta?" Parafrazîndu-l (şi fără stupefacţie) am pune aceeaşi întrebare dramaturgului: curge, oare, destul sînge prin venele piesei sale? N-am vrea să fim greşit înţeleşi. Apreciem în mod deosebit intelectualitatea autorului, capacitatea de-a contura caractere viguroase şi forţa sa de abstractizare, calităţi de prim rang. Dar în construcţia *Patimilor* (observaţia este *de principiu*, şi poate fi extinsă şi la alte piese ale sale) simţim, parcă, un exces de „elaborare", care reduce aportul inspiraţiei spontane. Fără a avea convingerea că nu greşim, deci ca o supoziţie, ne întrebăm dacă nu cumva astfel se creează o perdea translucidă între scenă şi sală, îngreunînd comunicabilitatea. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 3, martie 1967, pp. 90—93.]

ŞTEFAN OPREA

[...] Sfidînd aparenţa unei piese în care nu se întîmplă aproape nimic important, răzbate din piesa lui Everac o invitaţie la meditaţie asupra condiţiei contemporane a unei întregi categorii sociale. Individualizat la maximum, cazul pus în dezbatere scenică are virtuţi generalizatoare care-i sporesc interesul în faţa spectatorului.

...Prin temă şi prin titlul iniţial *(Subsolul)*, piesa lui Everac aminteşte un film al lui Kawalerowicz (o familie de ţărani vine la oraş căutîndu-şi un destin nou în munca industrială. Se instalează într-un subsol — de aici şi titlul filmului — şi trăieşte o experienţă dramatică inevitabilă şi am spune chiar necesară pentru noul ei destin). Asemănarea atinge doar datele iniţiale ale celor două opere, fiecare în parte

Scanned with OKEN Scanner

fiind altceva. Am amintit-o însă la gîndul că schimbarea titlului inițial al piesei s-ar putea datora identității cu cel al filmului lui Kawalerowicz. Dacă nu cumva va fi intervenit și o teamă prea pronunțată în fața simbolului. [...]

[Reprodus din *Cronica*, anul II, nr. 41 (88), 14 octombrie 1967, p. 4.]

Scanned with OKEN Scanner

BALETUL ELECTRONIC

TRAIAN LIVIU BIRAESCU

[O MOSTRĂ A EFORTURILOR DRAMATURGULUI SPRE ÎNNOIRE]

[...] Everac e un prolific şi iscusit autor de piese de teatru. De nu puţini ani el e prezent în fiecare stagiune, cu piese inspirate, în cea mai mare măsură, din realitatea zilelor noastre. *Baletul electronic* e o mostră a unei astfel de situări în actualitate şi, în acelaşi timp, a eforturilor dramaturgului spre înnoire, spre autodepăşire. Piesa vrea să şi cucerească publicul prin ingeniozitatea formulei dramatice adoptate [12], pe alocuri în polemică cu construcţia dramatică obişnuită. Este această bătălie pentru sufragiile publicului cîştigată? Întrucîtva — da. Nimeni nu poate fi împotriva autorului atunci cînd declară, în caietul program al spectacolului, că opera sa încearcă să fie „un punct de vedere asupra valorilor lumii în care apare".

Întrebarea care se pune însă imediat este: întrucît acest punct de vedere este dăruit cu aură artistică? Întrucît realizează *Baletul electronic* o perspectivă artistică asupra semnificaţiilor lumii contemporane? Piesa începe bine, cursiv şi

[12] Precizînd că avem a face cu „o sinteză a celor mai diverse stiluri, modalităţi de expresie" propusă de autor spre receptare, Dinu Kivu se referă îndeosebi, în interpretarea sa critică, la *imaginea dramatică* adecvată spiritului vieţii moderne, abordată de Paul Everac: „Caracterizată — adică — prin interferenţe, simultaneităţi, complexităţi ale tuturor zonelor de exerciţiu social, afectiv, cultural, piesa are deci o structură programatic compozită, se organizează într-un sistem celular, în care fiecare compartiment corespunde unei situaţii, unor personaje capabile — chiar numai prin simpla lor existenţă — să dezvolte semnificaţii. Într-o atare concepţie, fabula — desigur — are puţină importanţă, este mai mult un liant, permite urmărirea în evoluţie a acestor radiografii-disecţii". (*Contemporanul*, nr. 17[1176], 25 aprilie 1969, p. 4.)

Scanned with OKEN Scanner

atrăgător [13]. În fundal, cățărați pe o complicată schelărie de metal, un grup de actori imaginează o colectivitate umană la scara redusă a unei întreprinderi oarecare. Un animator și un spectator reprezentînd pe omul obișnuit ca din întîmplare, în sală, vor comenta și însufleți această mașinărie umană. Procedeul amintește de teatrul futurist, dar, cum vom vedea imediat, autorul își împrumută procedeele de oriunde, ceea ce, în definitiv, nu e o culpă, mai cu seamă atunci cînd decalcul se face cu ingeniozitate : ideea de conversație scenică amintește de Pirandello, încrucișarea unor replici și vacuitatea intelectuală a unor personaje duc, parcă, spre teatrul lui Ionescu ; în sfîrșit, multe situații legate de cuplul celor trei îndrăgostiți, care, pe încetul, se instalează în centrul spectacolului, amintesc, pe departe, de eroii Ecaterinei Oproiu. Aceasta nu înseamnă nicidecum că piesa ar stîrni impresia de *„déjà vu"* ci, mai degrabă, că în piesa lui Everac se regăsesc multe din procedeele vehiculate în teatrul contemporan. Ceea ce susține spectacolul, făcîndu-l atractiv și interesant sînt, cu osebire, replicile care se succed vertiginos, adeseori pline de miez, de haz și de vioiciune. Șarja la adresa birocratismului, a suficientei mulțumiri de sine, a impostură și superficialității, creează momente de comedie de bună calitate, deși uneori cochetăria autorului cu argoul șmecheresc vădește un umor îndoielnic în care e scăzută ștacheta exigenței. Din păcate, construcția dramatică nu se poate susține numai prin verva replicii. În partea a doua a piesei, începe să scadă ritmul alert imprimat, pînă aici, spectacolului ; compoziția e risipită ; animatorul și tovarășul său, spectatorul numit, nu știu de ce, ucenicul, mai că dispar din fosa orchestrei ; tinerii îndrăgostiți aspiră la rolul de protagoniști și, în cele din urmă, totul se termină nu destul de deslușit, printr-o metaforă scenică, un tablou vivant care îndeamnă, ne vine să credem, spre solidaritatea umană. Piesa, fără îndoială, generoasă în intențiile ei, își învederează, mai

[13] În acest sens, critica se dovedește a fi în deplină concordanță, observîndu-se că „primul tablou pare un moment de teatru absurd, privit de dramaturg cu ochi ironic și moralizator, în care reacțiile omenești sînt descifrate printr-un sistem cibernetic de calcul, catalogate cu vigoare și expuse apoi publicului cu filozofie..." (Monica Săvulescu, în *România liberă*, anul XXVII, nr. 7659, 5 iunie 1969, p. 3.)

Scanned with OKEN Scanner

ales, în partea a doua, fisurile de construcție — ceea ce este destul de ciudat la un dramaturg dibaci de talia lui Paul Everac. Se pare că ispita unei arhitectonici originale și, fără îndoială, atrăgătoare, a condus la risipire în această lucrare dramatică. [...]

[Reprodus din *Cronica*, anul IV, nr. 21 (172), 24 mai 1969, p. 5.]

Scanned with OKEN Scanner

ANA

VLADIMIR STREINU

REINTERPRETAREA UNEI LEGENDE *

Ideea de sacrificiu al vieţii proprii în vederea construirii unei opere durabile circulă din vechime şi pînă azi în toate culturile. Omenirea a ajuns să creadă că, deşi muritoare, nu e condamnată întru totul la nimicire. Permanenţa se întemeiază pe accidental, eternitatea — pe efemer. Mai mult decît se întemeiază accidentul şi efemerul se convertesc în permanenţă şi eternitate. E şansa omului de a se vindeca de conştiinţa morţii. Ideea este atît de omenească, încît se află pretutindeni ca motiv folcloric multinaţional. La noi şi în Europa, în Asia, Australia, Africa, precum şi la pieile roşii din America, motivul apare întocmai, fără nici o dovadă de transmitere istorică. Crearea lui spontană în atîtea culturi, care s-au format în deplină izolare, confirmă vederile şcoalei folclorice finlandeze („antropologice"), după care spiritul omenesc, avînd o identitate fundamentală, îşi exprimă această identitate în afara oricărei determinări existente.

Aşa s-a ivit şi în folclorul românesc, din sine, embrionul metaforic, care, prin conlucrarea dintre geniul lui V. Alecsandri şi geniul popular, a devenit legenda Mănăstirii Curţii de Argeş. Miezul legendei e bine cunoscut : ca zidurile bisericii înălţate la lumina zilei, să nu se mai surpe în fiece noapte, Meşterul Manole îşi tencuieşte într-un perete al ei soţia însărcinată şi, semn limpede că e vorba de jertfa vieţii lui însuşi, Manole piere sărind de pe acoperişul în sfîrşit aşezat pentru totdeauna. Se mai ştie că la noi un număr de scriitori din sfera cultă a literaturii (Octavian Goga, Lucian Blaga, Victor Eftimiu şi, mai de curînd, V. Anania) au imaginat scenic ficţiunea populară, interpretînd cu toţii acelaşi

* *Ana* (un act) de Paul Everac : se va reprezenta în curînd pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra".

Scanned with OKEN Scanner

destin tragic de creator. Pentru ei, ca și în folclor, Manole rămîne personajul cu radiație metaforică.

Lor li se adaugă acum dramaturgul contemporan Paul Everac. Noul autor schimbă raportul poetic dintre personajele legendei și nu Manole scapără de semnificație, ci soția lui, Ana (de unde titlul reinterpretării). La plîngerea ei dintre cărămizile eternității, inima bărbatului se încovoaie de dragoste, adică de plăcerile efemere ale vieții. El devine așadar neașteptat om al timpului nostru, care, spre deosebire de semenii de altădată, nu mai simte nevoia să aspire dincolo de marginile unei existențe trecătoare. În prelungirea absurdă a noii deveniri a lui Manole, un spectator nereținut-imaginativ l-ar putea lesne vedea delirînd pe un stadion de performanțe sportive sau frămîntîndu-și trupul după ritmurile de azi ale muzicii „*beat*".

Paul Everac îl duce numai pînă la redescoperirea prețului iubirii, ca formă însă a iubirii de sine: „că nu-i cu dreptate să prazi viață omenească de dragul unor năluciri... Viața făcută din carne și din sînge și din putere și din dragoste. Făcută din nevoie și din forme și dintr-un popas într-o rariște de umbră sub amiaza aromitoare. Astă viață! Că nu multe avem, femeia mea!" El este astfel o rudă depărtată a lui Faust, care oprește din zbor „clipa" de rînd. Și el luminează deodată fericirea că poate din nou trăi în efemer, că poate iubi, urî numai și chiar mînca.

Dar bucuria lui pe Ana o întunecă. În timp ce zidul i se urca peste piept, ea ajunsese să înțeleagă jertfa ca sămînță a nemuririi: „Eu mor acum... și sînt a ta, Manole... acum și pe vecie... și te iert, Manole!... și te-oi iubi... și dincolo de viața mea... căci mor cu pruncul tău în mine... cu inima împăcată..." Despresurarea din zidire și chemarea la plăcerile vieții zilnice ei i se par un eșec zguduitor. Și din acest sentiment al eternității posibile, dar zădărnicite, se înalță cuvinte memorabile: „...erai frumos înalt... ca un bărbat... Erai ca un bărbat din cei puțini și rari. Care făptuiesc. Și duc fapta la capăt. Erai mare, Manole!"

Astfel a fi „regîndit" legenda, mutîndu-i tragismul sublim de la Manole asupra Anei, reprezintă valoarea dintîi a viziunii lui Paul Everac. Printr-o răsturnare de situații, neclintite de nici un alt autor, el întemeiază încă o dată aspirația la depășire a conștiinței personale și trecătoare, prin

Scanned with OKEN Scanner

faptă impersonală și eternă. Credem chiar că Paul Everac mai mult decît numai să reconfirme misiunea tragică a creatorilor, dă replica artistică existențialismului contemporan, care exaltă fără orizonturi filozofice, la scară comună, nimicul „clipei" trecătoare. Căci vocația eternității este după el singurul fel al omului de a fi om și nu vierme existențialist. *Aut... aut...* pare să spună epocii sale dramaturgul.

[Apărut în *România literară*, anul II, nr. 10 (22), 6 martie 1969, p. 5. Reprodus din *Pagini de critică literară*, vol. IV, *Marginalia. Eseuri*. Ediție alcătuită de George Muntean, Editura Minerva, București, 1976, pp. 424—426.]

EDGAR PAPU

[O DEFORMARE SPECIFIC MANIERISTĂ ÎN SENSUL CEL MAI MODERN]

Drama într-un act *Ana* este reluarea, sub o formă incontestabil originală, a motivului din Meșterul Manole, atît de frecvent folosit în dramaturgia noastră. Recunoaștem aici întreaga configurație orientativă a autorului. Am putea să identificăm în personalitatea artistică a lui Paul Everac un dramaturg al posibilului, acel posibil devenit izvor al unei nesecate imaginații logice, tot atît de inventive ca și imaginația fantastică. Autorul nu-și ascunde sieși și nu ascunde nici cititorului — așa cum fac alți scriitori — că literatura, inclusiv dramaturgia, este în întregime o ficțiune mentală, chiar dacă își are ca model viața și încă în aspectele ei esențiale. Și atunci se explică de ce Paul Everac este omul iscoditor al lui „ia să vedem și altfel", punct inițial de unde începe să intre în acțiune imaginația sa logică.

De ce adică și literatura să se supună — așa cum a făcut mereu pînă acum — restricțiilor pe care numai viața trăită se vede silită să le accepte ? Dintr-un întreg evantai de posibilități, aceasta din urmă nu poate alege decît una singură, pe care să o promoveze ca realitate. Literatura, însă, fiind ficțiune, este în măsură a se abate de la o asemenea restric-

Scanned with OKEN Scanner

ție, pe care și-a impus-o voluntar numai ca pe o concesie față de viață și de condițiile ei limitate. Fenomenul literar dispune, deci, de cu totul alte prerogative. Ca atare literatura, în speță dramaturgia, poate actualiza toate potențele care sînt refuzate vieții.

Nu cumva și motivele literare, consacrate de tradiție, au șansa de-a se adapta vreunui alt regim posibil decît cel pe care convenienta unui fel de joc îl păstrează ? Paul Everac „trișază" la acest joc, fiindcă numai astfel poate demonstra că este doar un joc, care trebuie scos din falsa sa absolutitate și unicitate. În cazul de față, însă, acea „trișare" urmărește cu totul altceva. Ea este destinată să demonstreze că la o tradiție atît de profund semnificativă pentru spiritul românesc, ca aceea a Meșterului Manole orice nouă alternativă nu face decît să întărească bazele vechii și unicei accepții de pînă acum, care și-a ales, de fapt, să actualizeze cea mai de preferat dintre posibilități.

Să vedem în ce fel se modifică — printr-o deformare specific manieristă în sensul ei cel mai modern — acest motiv în drama lui Paul Everac. Mai întîi, ponderea dominantă nu se mai situează asupra Meșterului, ci a soției sale Ana, așa cum arată și titlul. Această deplasare a interesului asupra personajului feminin se răsfrînge cu o nouă modificare și asupra celui masculin, printr-un fel de abatere feminizată de la caracterul neînduplecat al voinței virile, așa cum s-a perpetuat el pînă acum. La implorările disperate ale Anei, care, în actul zidirii ei, se vede sortită unei morți groaznice, și care se apropie implacabilă, Meșterul Manole, abătîndu-se de la dîrzenia figurii sale tradiționale, se înmoaie și își liberează femeia din durele cătușe ale tencuielii.

De-aici, însă, începe adevărata dramă — drama morală a ambelor personaje. La început, se așterne între ei o tăcere grea și apăsătoare. Nemaiavînd, parcă, ce să-și spună, recurg în răstimpuri la banalități, ca să astupe artificial golul ce-i desparte. După neobișnuita experiență, care le va marca întreaga viață, nici unul dintre dînșii nu știe ce se ascunde în gîndul celuilalt. Manole, însă, nu mai poate suporta această situație echivocă și încearcă un început de declanșare explicativă. Ana reacționează cu totul neașteptat prin replica ei, care-i trădează, în sfîrșit, gîndul : „Erai ca un bărbat din cei puțini și rari. Care făptuiesc. Și duc fapta la capăt. Erai

Scanned with OKEN Scanner

mare, Manole. Așa te-am văzut eu". Față de această atitudine a Anei, cu totul opusă așteptării sale, Manole, în culmea perplexității întreabă: „Atunci de ce țipai ca din gură de șarpe?" Răspunsul femeii cuprinde însăși cheia acestei drame: „Țipa viața din mine, Manole. Dar gîndul se împăcase. Pricepuse. Țipa nevrednicia din mine, Manole. Lucrul cel slab". Este o admirabilă disociere, simultan și contradictoriu manifestată între viață și spirit.

Pătrunderea nu numai psihologică, ci și ontică a faptului ni se dovedește de o mare acuitate. Principiul feminin se înclină cu o admirație aproape idolatră în fața voinței de fier și tăriei intrepide a bărbatului, chiar dacă ea, femeia, se constituie ca victimă a acestor înalte calități. În însuși momentul cînd Ana clama disperată sub amenințarea morții apropiate, în însuși acel moment, începuse să capete specifica mîndrie a jertfei alese a fi închinată unui obiectiv major, ce-i depășește puterea de înțelegere. Așadar, procesul ni se prezintă pe cît de complex și de subtil, pe atît de explicabil.

De aceea, cînd Manole o dezleagă din strînsoarea sufocantă a zidului, Ana primește acest act liberator ca pe o degradare din demnitatea ei de jertfă. Așa se explică înstrăinarea subită față de soț, acea specifică înstrăinare a femeii, cînd — uneori numai de pe urma unui simplu gest — se simte adînc ofensată de omul cu care își împarte viața. De aci totul decurge în contratimp, fiindcă cel care vrea să dreagă lucrurile procedează din descumpănire atît de stîngaci, încît și mai mult se înfundă. Așa face și Manole cînd o minte pe Ana că ar fi glumit. Efectul scontat al concilierii se vede, însă, ratat, ba mai mult, întors ca o armă împotriva sa. Într-adevăr, Ana se simte acum și mai dureros jignită. În acest caz, seriozității ei conjugale i s-a răspuns doar cu o mască de gravitate, cu o simulare care ascunde atitudinea ușuratecă a bărbatului. De-acum înainte nimic nu-i mai poate lega. Cînd, exasperat și indignat de ingratitudinea femeii, căreia îi cruțase viața cu prețul unei mari renunțări, Meșterul încearcă din nou să o zidească, Ana, cu o mișcare batjocoritoare iese singură din incipienta tencuială. Tentativa de reiterare a actului se arată inutilă, fiindcă, prin eșuarea sa inițială, Manole rămîne, în ochii femeii, definitiv compromis, fără nici un drept de apel.

Scanned with OKEN Scanner

Această altă posibilitate în tratarea motivului ne demonstrează că amîndouă personajele şi-au deviat sensul adevărat al existenţei lor prin alternativa slăbiciunii lui Manole. Actuala versiune aduce o certă confirmare a faptului că numai prin tăria şi prin moartea eroică ale celor doi parteneri din interpretările tradiţionale ei s-au realizat deplin, fără a mai lăsa nici un semn de întrebare în urma lor.

În drama de faţă, calculul tensiunii dramatice este de o exactitate matematică. Alternarea secvenţelor accidentale cu cele netede şi plane, aşa încît acţiunea şi modificarea conştiinţelor puse în diferite situaţii să decurgă într-o vie dinamică oscilatorie, relevă o mînă de adevărat maestru al imaginaţiei logice, în prezentarea efectelor ei pe scenă.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, ed. cit. vol. I, pp. 115—118.]

Scanned with OKEN Scanner

CAMERA DE ALĂTURI

FLORIAN POTRA

[REVELAȚIA UNEI CIVILIZAȚII TEATRALE CONTEMPORANE]

Într-o clară și exactă pagină din caietul-program al Naționalului, Florian Nicolau răspunde întrebării: „Cum susține un teatru dramaturgia originală?" simplu și firesc: „În nici un chip altfel decît dînd la cît mai multe opere de teatru posibilitatea de a se naște pe scenă, de a trece examenul în fața publicului, a criticii și, în sfîrșit, în fața timpului și a posterității. Și în al doilea rînd, potențîndu-le valorile, pentru ca acest examen să-l poată susține în cele mai bune condiții". Evident, *Camera de alături* [14] a intrat în repertoriul primei noastre scene conform acestei „opțiuni" pentru dramaturgia românească, „element esențial al programului său artistic". Dar *Camera de alături* e, după opinia mea, mai mult decît un simplu moment dintr-un lanț de premiere menite să încurajeze generic dezvoltarea dramaturgiei naționale. Prin această piesă și prin spectacol am avut, în sfîrșit, revelația unei *civilizații teatrale contemporane*, înăuntrul căreia circulă motive și problematici de o rezonanță unitară. Vreau să spun că piesa lui Everac e un fel de sinteză care

[14] Această piesă a atras atenția diverșilor critici care fie că au insistat pe un anumit aspect, cum ar fi replicile eroului principal, „fermecător în dublă ipostază: de adevăr, ca *idee* și de adevăr *concret*" (C. Banu, în *Familia*, seria a V-a, anul 6 [106], nr. 6 [58], iunie 1970, p. 20), fie că au avut în vedere structura compozițională în general. Astfel, s-au reproșat autorului ostentația unor replici, lipsa de sinceritate, lungimi care trenează dezbaterea dramatică (George Genoiu, în *Ateneu*, anul VIII, nr. 1 [78], ianuarie 1971, p. 16) teza prea apăsat expusă artisticește, schema previzibilă, artificiozitatea (Aurel Bădescu, în *Scînteia tineretului*, anul XXXIII, seria II, nr. 8612, 29 ianuarie 1977, p. 2). Paralel cu asemenea observații mai mult sau mai puțin îndreptățite, s-a remarcat „momentul de vîrf" reprezentat de *Camera de alături*, în creația dramaturgului (Constantin Cubleșan, în *Tribuna*, anul XV, nr. 7 [734], 18 februarie 1971, p. 10).

Scanned with OKEN Scanner

absoarbe și împlinește o dezbatere (sau cel puțin o „atitudine") dramaturgică schițată acum cîțiva ani de Horia Lovinescu prin *Moartea unui artist* (continuată cu *Al patrulea anotimp*), preluată de Aurel Baranga (*Opinia publică, Travesti*) și de același Everac (*Simple coincidențe*) și diversificată apoi de autorii mai tineri, de la Iosif Naghiu la Mihai Neagu Basarab.

Pîndind mereu capodopera, nu ne-am dat destul de limpede seama că în jurul nostru a prins cheag o dramaturgie serioasă, angajată, care supune contemporaneitatea unui examen critic atent și tinde să ne ofere, în ansamblul ei, un început de „portret al epocii". Desigur, nu se poate scăpa faptul că, deocamdată, cîmpul de investigație și de analiză e restrictiv, limitîndu-se la cîteva categorii de intelectuali (artiști, gazetari, profesori etc.), dar aceasta înseamnă înainte de toate o mai pronunțată afinitate a autorilor cu un asemenea mediu, care, odată „epuizat" se va lărgi și diversifica. Pe de altă parte, se cuvine să subliniem că experiența literaturii dramatice din ultimii ani nu se mai mulțumește să fie doar o acumulare de fapte și de „teze" neasimilate, ci reprezintă experiența unui *raport între cultură și viața societății*. Adică, solicitînd și sondînd realitatea, producția noastră teatrală mai recentă se manifestă specific, în perimetrul esteticii genului dramatic, eliminînd progresiv zgura diletantismului, a indiferenței față de „cum spui" un adevăr sau altul. Ar mai fi de adăugat că toate acestea nu se petrec într-un cadru rigid, academic, de normare clasicizantă, ci într-unul deschis sugestiilor venite din laboratorul ipotezelor de lucru europene sau mondiale care admit și permit realizarea tensiunii dialectice dintre scenă și public, în sinteza numită spectacol sau pur și simplu teatru, și prin elemente non-teatrale.

Un astfel de material intră în compoziția *Camera de alături*, dînd un aliaj nou, prețios prin evidența ideologică și estetică a „discursivității" scenice. Fără să fie o piesă cu cheie, *Camera de alături* atestă tendința autorului de a împrumuta personajelor și situațiilor o valoare simbolică stabilind *scara* unei tipologii transparente chiar prin onomastică, prin nume : Bondoc, Alina, Mira (cu taine și capricii ca Mirra alferiană), Veniamin Flaviu („benjamin" al artelor plastice), Hotăranu, Pavel Cristian. Firește, nu acesta e lucrul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai important în piesa lui Everac : importantă e punerea în discuție a unor relații sociale și morale semnificative. Cred că Everac e primul nostru dramaturg care sesizează și descrie mecanismul unui nou „simț comun" sau dacă vrem, al unui „bun simț" caracteristic, dacă nu societății noastre în întregul ei, unei anumite zone umane. Directorul adjunct Bondoc e exponentul unui asemenea „bun simț", un fel de „*monsieur Tout-le-monde*", cu o înțelepciune pragmatică, urmărind scopuri de atins imediat (o extindere de spațiu, în „Camera de alături", escaladarea funcției de director, succesul, fie și de circumstanță, al soției pictorițe), menținînd un echilibru bazat pe respectarea la suprafață a regulilor de comportare profesională și socială. În același timp, însă, Bondoc are un dezvoltat și pozitiv *simț al sociabilității*, al nevoii de a trăi laolaltă cu oamenii. Poziția sa e rezultatul unei experiențe directe de viață, din care a deprins o anumită măsură, o normă adecvată organizării cumpănite a propriei existențe. Personajul e, de aceea, complex și nuanțat și ar fi o greșeală să-l considerăm — așa cum am fi tentați la prima vedere — o figură integral condamnabilă, „negativă". De altminteri, de o atare *greșeală* ne ferește și interpretarea excelentă a lui Ion Lucian, mereu atent să nu alunece în exces, păstrîndu-și eroul în aria netedă a credibilului, fie că-i denunță irascibilitatea ușor ridicolă, fie că-i scoate la iveală nostalgiile copilăriei (într-o scenă cu Flaviu, singura discutabilă din punctul de vedere al stilului) sau îl pune în impas ca părinte de familie, pînă în momentul final, cînd îl constrînge să cadă pe gînduri, să mediteze — de unul singur, părăsit asupra celor întîmplate (procedeu drag lui Everac). Dacă Bondoc e protagonistul piesei, antagonistul e, fără-ndoială, Pavel Cristian. Acesta are o structură psihică și morală cu totul alta : liber de prejudecăți și de convenințe, tranșant în acțiuni, respingînd compromisurile, tenace luptător pentru un scop de mai lungă scadență (studii și descoperiri în domeniul biologiei). Pe de altă parte, sentimentul demnității e vecin, aici, cu trufia, cu intoleranța. Lui Pavel Cristian îi lipsește simțul sociabilității, iar atitudinile sale sînt, în esență, ale unui egotist. De aceea, ar fi o greșeală să-l considerăm un personaj cu valoare de model în societatea de azi. Dimpotrivă, așezîndu-i față în față, pe Bondoc și pe Cristian, autorul pare că sugerează necesitatea

Scanned with OKEN Scanner

unei sinteze, care ar putea eventual să propună un tip uman nou, reprezentativ pentru lumea noastră. Pentru că, într-adevăr, „bunul simţ" se cere corectat atunci cînd ameninţă să devină falsă înţelepciune şi confortabilitate mic-burgheză, dar şi fronda egocentrică trebuie atenuată, şi purtătorul ei călăuzit spre sociabilitate. De fapt, aceste personaje nu sînt decît două faţete ale aceluiaşi raport: individ — societate, ale aceleiaşi filozofii a omului, „fericirea" acestuia neputîndu-se realiza decît în contact cu „fericirea" socială, colectivă. [...]

Dincolo de contrastul Bondoc — Cristian, *Camera de alături* urmăreşte destinul unei familii într-o situaţie de criză. Autorul profită de acest cadru pentru a diferenţia cu eficacitate o tipologie cuprinzătoare: Alina Bondoc, naivă şi dezarmantă în planul comunicării cu oamenii şi poate tocmai de aceea sensibilă şi pură [...]; Sonia Cristian, soţia abandonată a lui Pavel, figură oscilantă între „schiţa" pitorească şi personajul elementar [...]; aparent rigidul, inflexibilul Teofil Hotăranu, care-şi dezvăluie o dimensiune morală nebănuită iniţial [...]; Veniamin Flaviu, criticul de artă temut de pictori (ce privilegiu, faţă de criticii dramatici sau de cinema, care nu sperie pe nimeni!): un personaj între parodie, prin sofisticare, şi „teză", prin liniaritate [...]. În sfîrşit, Mira, fiica Alinei şi a lui Marcel Bondoc, asupra căreia planează un dublu echivoc: unul moral (i s-a dat lui Flaviu pentru a-i capta bunăvoinţa faţă de picturile Alinei sau acesta vine în casa lor, gata să laude picturile, pentru că Mira i s-a dat?) şi unul ideologico-social (e derutată numai de rutina „bunului simţ" şi de mediocritatea vieţii familiale sau şi de lipsa unor puncte de sprijin, dincolo de aceasta, în societate?). De o inteligenţă lucidă, rece, vecină la un moment dat cu cinismul, Mira stabileşte cu precizie carenţele şi limitele celor din jur, inclusiv ale lui Pavel Cristian, şi le denunţă cu o disperare furioasă. [...] Dar Mira mai are o resursă, mai mult sau mai puţin tăinuită: împăcarea cu Teofil Hotăranu, logodnicul, înseamnă de fapt şi o împăcare cu mediul şi alegerea ei se opreşte în dreptul unei stabilităţi umane mai sigure. [...]

[Reprodus din *Scînteia*, anul XXVIII, nr. 7944, 8 mai 1970, p. 2.]

Scanned with OKEN Scanner

[O PIESĂ DE TEATRU DE O REMARCABILĂ COLORATURĂ PSIHOLOGICĂ]

Iată o dramă care confirmă, dacă mai era nevoie, virtuţile scrisului lui Paul Everac, din ce în ce mai autentic aflate în descendenţa nobilă a unui Camil Petrescu, cu aproape toate accentele care au făcut din arta autorului lui *Danton* un act de o ardentă dăruire în numele ideii. Traducerea scenică a ideii, iată şi ambiţia dramaturgiei lui Paul Everac, a cărei evoluţie s-a dovedit, în ultimii ani, atît de fericită, fie că avea să se afirme în teatrul scurt, gîndit în tripticuri demonstrativ simbolice, fie că avea să se impună, pregnant, în formula scenariului de televiziune, dar totdeauna subjugată, pînă la tezism, imperativelor unui moralism superior.

Pentru că Paul Everac este un moralist, un moralist declarat şi fiecare din piesele sale, din ce în ce mai rafinat, mai artistic, mai sensibil, mai convingător, nu face altceva decît să pledeze pentru ideea de conştiinţă, pentru echilibrul raporturilor dintre om şi natură, dintre om şi societate, dintre om şi principiile pe care le proclamă el, sau societatea, în numele lui.

În diverse împrejurări, dramaturgul reia cu mijloace de fiecare dată noi, în situaţii mai plauzibile, mai expresive, mai şocante, mai violent-demonstrative, pledoaria sa pasionată şi pasionantă împotriva ideii de conjunctură, văzută ca atribut esenţial al aflării „echilibrului" în raporturile individului cu societatea şi timpul său.

Ceea ce face în drama *Camera de alături*, piesă de teatru de o remarcabilă coloratură psihologică, construită cu o sobrietate şi cu o severitate a mijloacelor, care ni-l arată din ce în ce mai stăpîn, mai sigur şi mai inspirat, în definirea unui univers teatral.

Pe dramaturg îl interesează acum să studieze, ca un biolog, natura relaţiilor umane, pentru a depista şi lumina, cu violenţă, bolile şi rupturile provenite din stricarea unui anume echilibru social-uman, din pervertirea acestui echilibru, din falsificarea lui, din „adaptarea" lui ipocrită, mincinoasă, şi atît de periculoasă.

Scanned with OKEN Scanner

„Dar în timp ce cunosc organisme ce trăiesc în virtutea unor principii fără să le proclame, cunosc şi destui indivizi care proclamă principii fără să le trăiască. Care nu-şi adaptează principiile de viaţă la principiile enunţate. Şi, din diferenţa asta, se nasc boli şi se produc rupturi, care uneori nu se mai refac." Tirada aparţine protagonistului dramei *Camera de alături*, biologul Pavel Cristian — practicînd, nu întîmplător, biologia pentru a face şi mai pregnantă demonstraţia întreprinsă de dramaturg. Studierea naturii, cu dăruire, cu credinţă, cu pasiune, l-a condus pe erou la stabilirea, sau mai exact la descoperirea unor adevăruri elementare, dar fundamentale, legi ale naturii, şi deci şi ale naturii umane, avînd aceeaşi capacitate de manifestare şi în sfera naturii sociale. Aceste adevăruri fundamentale nu pot fi eludate, nu pot fi ocolite, nu pot fi ignorate, nu pot fi înşelate.

„Biologia mă instruieşte" — declară el la un moment dat. „Nu poţi silui natura, toată viaţa, fără să plăteşti. Nu te poţi adapta pasiv, mereu, fără să amorţeşti. Şi se întîmplă că, atunci cînd ai impresia că te-ai ridicat în sfîrşit peste lucruri, că te-ai salvat din stihie, atunci bagi de seamă că n-ai mai salvat de fapt decît nişte rămăşiţe din ruptura fiinţei tale pe care nu mai ştii cum să le aduni la loc."

Anecdotica dramei nu face, apoi, decît să ilustreze această teză. Risipirea, destrămarea, ruptura care se petrece în familia Bondoc — aflată, la începutul acţiunii, într-o aparentă înflorire, dar, brusc grevată de presimţirea unei crize, pentru depăşirea căreia se fac eforturi — argumentează în plan psihologic ideea după care „nu poţi silui natura toată viaţa fără să plăteşti", că nimeni şi nimic nu te poate salva, şi că abia atunci cînd te consideri salvat, abia atunci, constaţi că ceea ce ai salvat sînt nişte resturi ale unei jalnice epave. Este cazul inginerului Bondoc, eroul dramei lui Everac, un personaj atît de reprezentativ pentru ceea ce, în epoca noastră, în timpul nostru, în lumea noastră socialistă, înseamnă ignorarea principiilor care generează echilibrul raporturilor dintre individ şi societate, pentru ceea ce înseamnă a proclama nişte principii fără să le trăieşti.

Decenţa lui Paul Everac stă în a fi creat, cu o aceeaşi virtuozitate, ambii termeni ai ecuaţiei propuse. Drama destrămării familiei Bondoc, urmărită atent, descrisă cu o minuţie rea, dar care o face atît de colorată psihologic şi, în

Scanned with OKEN Scanner

același timp, atît de autentică și de actuală, surprinde și impresionează, nu atît prin ideea de ruptură, de prăbușire, cît prin eforturile disperate pe care șeful acestei familii — înțeleasă jalnic ca o continuă și elastică trambulină de lansare, indiferent de mijloace — le face, pentru a o salva de la naufragiul definitiv și irevocabil.

Aceste eforturi, cu care debutează, de fapt, drama, și care, pe măsură ce se înaintează în piesă, devin din ce în ce mai tragice, implică o stare de tensiune și de crispare nervoasă care se traduce excelent în dinamismul interior al actului de teatru, argumentînd în aceeași vreme atît de colorat psihologic pledoaria scriitorului. Din drama generală a familiei se desprind, ca o consecință, dramele celorlalți membri, fiecare trăind deruta prăbușirii în felul său și în funcție de destinul său, în variante care nu numai că accentuează ideea prăbușirii, dar îi și explică, îi și motivează în diferite manifestări, cauzele. Imaginea propusă este una aparent insolentă și cinică, dar în ultimă instanță de un nobil umanism. Insolența și cinismul viziunii aparțin, cum spuneam, protagonistului, biologul Pavel Cristian, descris în linii sumare, dure, din replici care susțin, deschis, tezismul autorului, întreprinderea lui superior moralizatoare, dar care este un personaj ce se reține tocmai prin ideea care îl animă.

Ce propune, în fond, acest erou care are totuși cinismul de a prooroci și asista apoi la prăbușirea familiei Bondoc? Ce propune el prin replică sau prin propria lui existență? Acel echilibru între principii și fapte, curajul uriaș și totuși atît de simplu de a fi tu însuți și egal cu natura ta, oricînd și oriunde și împotriva oricărei conjuncturi. Este, poate unul din cei mai curajoși eroi ai lui Paul Everac, de o splendidă noblețe a actului categoric, a inflexibilității caracterului, a virtuții de a fi conform cu natura sa și egal cu sine însuși. Opunîndu-l lumii de meschine și triste zbateri conjuncturale a familiei Bondoc, impunîndu-i disprețul deschis la adresa acesteia, Everac creează treptat, cu finețe și tact, sentimentul discrepanței, care „naște boli și produce rupturi, care uneori nu se mai refac".

Cu două excepții, față de care teatrul și regizorul s-ar fi cuvenit să fie la fel de inflexibili ca și eroul lui Paul Everac, excepții care privesc, pe deoparte, lungimea nemotivată a dialogului Alina—Flaviu, din partea întîia, dialog care

Scanned with OKEN Scanner

alunecă în pedanterie, și obosește, trezind senzația trenării, dialog ce putea fi comprimat și redus la esență, pentru că, la un moment dat prețiozitatea lui Flaviu este și nefirească, stricînd echilibrul („arta e încîlcită, Doamne, și noi sîntem niște bieți viermi care uneori, sub o anumită lumină, căpătăm sclipiri de diamant") iar, pe de altă parte, un întreg episod din final, dialogul Flaviu-Bondoc, și el de o prețiozitate a fanteziei care surprinde la un dramaturg sobru și riguros ca Paul Everac. Bondoc : Un băiat mi-a omorît-o pe Cocuța ! De ce ? După aia au venit și mi-au scuipat-o : pisică moartă. Știu și acum unde e : sub un tufan. Am dus-o... aveam cinci ani... i-am făcut slujbă..." etc. etc. — e de un ridicol evident, pentru că simbolul e rizibil.

„Flaviu : Liliecii îmi plăceau cum fîlfîie. Membrane vii. Despicau aerul cu avîntul lor orb. Parcă izbeau pereții, zvîcnindu-i. Acele gri-uri aruncate, vieți deșarte, gri-uri de zvîcnire, paletă și tremur, înțelegi ? Ca niște funduri de pleoape de muribund. Dar senzația era proaspătă, rece..." etc., etc., la fel de rizibil și de surprinzător, prin stridență, față de tot ce reprezintă piesa, pe care această „simbolică" imagine nu o afectează cu nimic, în sens pozitiv ; cu aceste două excepții, ziceam, drama *Camera de alături* este și sub raportul construcției o operă solidă, realmente remarcabilă, depășind prin semnificație și valoare simplul succes personal al autorului. [...]

[Reprodus din vol. Dinu Săraru, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, colecția „Masca", București, 1973, pp. 123—126.]

TRAIAN ȘELMARU

[...] Cred că noua lucrare a lui Paul Everac poate fi considerată cea mai bună piesă a sa (și una din cele mai bune, scrise în ultimul timp), cea mai solid închegată dramaturgic, mai matură ca gîndire, ca laconism și dinamică a replicii, ca nerv al acțiunii și conturare a caracterelor. [...] Ce e totuși nou ? Problematica, modul de a o aborda,

Scanned with OKEN Scanner

luciditatea — aș spune chirurgicală — cu care Everac operează. Nu e vorba de persiflări de suprafață, apte să găsească ecou și să dea satisfacție conjuncturală publicului, ci de o dezbatere profundă asupra sensului existenței. [...]

Piesa demonstrează cu o excepțională putere de convingere cum poți ajunge la a nu fi. [...] Pledoaria pentru a rămîne fidel ție insuți, pentru a te păstra egal cu tine, pentru a nu te silui și a nu silui viața — întîmplă-se orice s-ar întîmpla — pentru a te simți răspunzător nu datorită unei „funcții de răspundere", ci elementarului fapt că exiști, nu apare pentru prima oară în *Camera de alături*. E, dacă vreți, o elevată obsesie a autorului, proprie și altor lucrări ale sale, dar în nici una nu se conturează mai precis, mai universal valabil, mai dramatic (în sensul teatral al cuvîntului), nicăieri nu apare cu atîta forță primejdia de a te lăsa furat de relații ipocrite și interesate, de mentalitatea generată de aceste relații, cu excepția unor lungimi — mă gîndesc la discuția despre artă din actul I și la o parte din scena Lucian — Dinulescu din final, unde idei scumpe autorului sînt reluate discursiv după o splendidă încheiere a acțiunii (cu ecouri din *Nora* lui Ibsen) — piesa se ascultă cu răsuflarea tăiată, cu dese aplauze la scenă deschisă. E bine scrisă, bine construită, conflictul dramatic e viu, condus după cele mai verificate legi ale dramaturgiei, personajele trăiesc, sînt adevărate, iar drama lor ne privește în mod direct.

[Reprodus din *Informația Bucureștiului*, anul XVIII, nr. 5.183, 27 aprilie 1970, p. 2.]

CONSTANTIN CUBLEȘAN

[...] *Camera de alături*, piesa lui Paul Everac, este, fără îndoială, una dintre cele mai bune drame din repertoriul nostru actual, moment de vîrf în creația autorului ei. Piesa dezbate într-o manieră realistă, cu mijloace dramaturgice sobre, vizînd maniera clasică tradițională, probleme de etică și conștiință socială, aducînd în scenă un veritabil conflict interior al oamenilor zilei, puși față în față cu propria conștiință, cu propriul destin, care le cere, înainte de orice, sinceritate ; sinceritate și cinste în relațiile lor de muncă, de familie, de dragoste, de tovărășie etc. [...]

[Reprodus din *Tribuna*, anul XV, nr. 7 (734), 18 februarie 1971, p. 10.]

Scanned with OKEN Scanner

VALENTIN SILVESTRU

[...] Aici, ca şi în alte scrieri realmente solicitante, Paul Everac se dovedeşte un autor actual în sensul cel mai plin al cuvîntului, căci el nu pe replica de efect imediat scontează, ci pe o luare de poziţie plenară care întruneşte asentimente masive din partea oamenilor de bună credinţă. În *Camera de alături*, această luare de poziţie vizează filistinismul, văzut ca o plasă fină, nu lesne perceptibilă şi nu uşor destrămabilă, de convenţii sociale, habitudini sclerozate, tranzacţii secrete şi mai ales amnezii culpabile. Autorul ne relevă că uitarea tinereţii, de pildă, este simptomul cel mai drastic al decrepitudinii ireversibile şi stăruie să curăţim de pe creiere şi inimi mucegaiul sedentarisme'or. [...]

[Reprodus din vol. ***Caligrafii pe cortină. Cinci glose critice***, Editura Eminescu, colecţia „Masca", Bucureşti, 1974, pp. 93—95.]

Scanned with OKEN Scanner

ZESTREA

VALERIU RÂPEANU

EXPLICAREA SOCIOLOGICĂ A UNUI SUCCES TEATRAL

Succesul de critică şi public al piesei *Zestrea* de Paul Everac în trecuta stagiune teatrală a televiziunii ne obligă să zăbovim cîteva clipe asupra pricinilor care au determinat o asemenea spontană adeziune. Cei care au citit corespondenţa sosită la studiourile T.V. din partea a sute de spectatori care fie că transmiteau felicitări autorului şi interpreţilor, fie că încercau să explice motivele pentru care le-a plăcut textul, fie pur şi simplu cereau reprogramarea lui pentru că aveau sentimentul întîlnirii cu o lucrare de artă ieşită din comun, asupra căreia revii oricînd cu satisfacţie, şi-au dat seama că succesul piesei lui Paul Everac are o întreită explicaţie : sociologică, psihologică şi — abia în ultimă instanţă — artistică. Toate trei ne permit deopotrivă cîteva utile constatări asupra raportului teatru-public, chiar dacă acest contact este intermediat de mijloacele audiovizuale moderne şi nu de cele ale scenei tradiţionale. Dar aceasta nu modifică întru nimic termenii discuţiei, deoarece piesa lui Paul Everac, deşi premiată la un concurs de teatru radiofonic, păstrează din punctul de vedere al construcţiei şi al mijloacelor de expresie pe cele ale unei piese scrise pentru scenă.

Zestrea fixează artistic, vom vedea cum, un moment psihologic şi, în acelaşi timp, cîteva elemente definitorii structurii sociale româneşti din ultimele decenii. Eroii piesei — inginerul şi prima sa dragoste — aparţin acelei pături sociale care deţin azi o certă superioritate numerică, iar din punct de vedere psihologic şi moral o reprezintă plenar : intelectualitatea tehnică. Se verifică astfel aserţiunea criticului francez Pierre-Aimé Touchard care considera că : „autorul dramatic nu vorbeşte publicului decît în măsura în care vorbeşte despre public". Biografia lor nu are în piesa lui Everac

Scanned with OKEN Scanner

nimic spectacular — nici în sens pozitiv, nici negativ. Ascensiunea și promovarea lor socială sînt foarte caracteristice pentru o bună parte a intelectualității noastre tehnice de astăzi, drumul lor fiind limpede și neizbindu-se de dificultăți sociale revelabile. Datele retrospectivei biografice aparțin pieselor de la începutul carierei lui Paul Everac (*Explozie întîrziată* sau *Ochiul albastru*) a căror caracteristică era o identitate armonioasă între mediu și individ, spre deosebire de unele creații mai tîrzii (*Patimi* — o piesă de o profundă psihologie dar cu un destin atît de ingrat —, *Ape și oglinzi* și chiar *Camera de alături*), unde personajele trăiesc sub semnul unor întrebări de anvergură filozofică, ținînd în special de definirea condiției lor umane.

Deci, destinul celor doi eroi dinaintea declanșării conflictului, neavînd nimic spectaculos și nimic dramatic, nu explică deocamdată succesul piesei, ci doar faptul că *Zestrea* a atras un public numeros care într-un fel sau altul se recunoștea nu prin ceea ce eroii aveau neobișnuit, ci prin datele comune ale ascensiunii lor în viață, permițîndu-le să-și retrăiască într-un fel sau altul destinul. Declanșarea conflictului se datorează intrării în scenă a unui personaj ce așază piesa din punctul de vedere al construcției în vechea relație a „triunghiului" conjugal din drama burgheză. Deci una din întrebările cele mai interesante pe care o pune istoriei și sociologiei teatrale *Zestrea*, este măsura în care o schemă dramatică considerată aptă doar pentru a exprima o anume lume evidențiază un conflict moral atît de intim și specific pentru o structură socială aflată la antipodul celei dintîi.

Și aceasta pentru că personajul interpretat de Sanda Toma nu numai că încheia laturile „triunghiului", dar avea în fond toate datele caracterologice ale femeii fatale care duce la ruină un bărbat naiv și credul.

Paul Everac însă nu calchiază o schemă. Faptul că nimeni n-a avut sentimentul acesta se datorește de bună seamă și iscusinței cu care Paul Everac folosește în piesele sale date ale unei realități cotidiene. Numai că tehnica propriu-zisă este cea caracteristică unei formule de teatru în care recunoaștem nu numai drama burgheză, ci și teatrul cu teză ca și melodrama. Fiecare dintre ele aducînd în structura piesei, în evoluția conflictului și mai ales în deznodămînt, elemen-

Scanned with OKEN Scanner

tele care emoționează categoriile cele mai largi ale publicului de ieri și de azi, de la noi și de oriunde. Dacă serialul de televiziune reprezintă, în fond, reconvertirea în imagine a foiletonului de ziar din secolul trecut, cu tensiunea totdeauna sporită a lui „va urma", *Zestrea* cred că ne poate face să medităm asupra specificului teatrului cu cei mai mulți spectatori : teatrul de televiziune. Mulți leagă viitorul lui de căutarea unor formule specifice de punere în valoare a imaginii, ceea ce, fără îndoială, este un drum posibil și necesar, altfel s-ar ajunge la o scleroză a imaginii, ceea ce constituie pericolul esențial în existența unei televiziuni. Dar această cale, care va aduce, fără îndoială, noi dimensiuni expresiei actoricești propriu-zise, riscă să fie percepută mai ales, și, în primul rînd, de cei care au obișnuința teatrului, l-au frecventat cu o anumită regularitate și îi percep toate subtilitățile. Nu demonstrează oare *Zestrea* că penetrația piesei de televiziune și succesul ei sînt legate categoric de folosirea pe un fond actual pînă la identitate cu ceea ce trăim în fiecare zi — cu condiția ca problematica să vizeze destine umane și nu întîmplări mărunte — a modalităților de teatru care au cucerit din totdeauna publicul popular, care s-au verificat în confruntarea cu acest public ?

Ipoteza ar putea să pară deopotrivă hazardată și conservatoare, dacă n-ar ține seama că zdrobitoarea majoritate a publicului de televiziune este un public nou de teatru, care urmărește acțiunea, intriga, care vrea să i se povestească în imagini o întîmplare cu început și sfîrșit — cum e *Zestrea* — vroind ca această întîmplare să-i stîrnească o emoție și, de ce nu, să-i dea o satisfacție morală prin pedepsirea celui rău sau prin triumful binelui. Or, în piesa lui Paul Everac, cele trei personaje au o foarte clară identitate psihologică și chiar soția inginerului, sub aparențele caline și drăgăstoase, își dezvăluie în mod net cupiditatea. Arestarea ei din final împlinește nu numai un act de justiție socială, dar, în același timp, dă o satisfacție publicului feminin (și din lectura scrisorilor amintite erau evidente asemenea reacții) care, de cele mai multe ori, determină un succes. Într-un fel sau altul, nenumărate femei au trăit asemenea situații sau au simțit că sînt amenințate în tihna lor conjugală. Personajul respectiv reprezintă un dușman virtual ce poate fi oricînd invocat ca exemplu de oamenii care identifică situații

Scanned with OKEN Scanner

din viață cu cele de pe scenă. *Zestrea* demonstrează teza nenorocirilor provocate de o femeie concupiscentă, lipsită de scrupule dar cu o aparență din cele mai atrăgătoare și grațioase, prin eroi care, precum în melodramă, întruchipează binele și răul în chip foarte net în cadrul unui „triunghi" conjugal. Adeziunea publicului la această piesă demonstrează deci că el este atras de piesa în care noțiunile morale sînt net polarizate, după cum percepția sa artistică este dictată, în primul rînd, de noțiuni sentimentale.

În consecință, cred că *Zestrea* dovedește un adevăr asupra căruia trebuie să medităm : anume că, odată cu apariția unui public nou de teatru, renasc și mijloacele specifice de succes, de natură să capteze atenția acestor oameni care, în același timp, vor să se recunoască într-un fel sau altul retrăind cu satisfacție sau cu durere propriul destin. Publicul a avut sentimentul unei depline autenticități nu numai a faptelor, ci și a conflictului și psihologiei personajelor, deși construcția piesei și schemele conflictului proveneau din etape considerate pînă acum a fi revolute în istoria teatrului.

[Reprodus din vol. Valeriu Râpeanu, *Pe drumurile tradiției*, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 151—154.]

ȘERBAN CIOCULESCU

[O RARĂ ÎNCĂRCĂTURĂ DRAMATICĂ ÎMBINATĂ CU UN ÎNALT IDEAL MORAL]

În trecut, zestrea unei fete sau femei era calculată în bani lichizi sau în bunuri materiale echivalente, mai adesea, veniturilor soțului, spre a asigura noului „menaj" un trai fără griji sau cît mai larg. Ba chiar, în armata de altădată, zestrea era o condiție obligatorie și se urca, treptat, după tresele mirelui, iar cînd aleasa inimii lui era săracă, el se fanda și-i constituia zestrea pe sub mînă, ca totul să fie în regulă. Este celebră reflecția cu glas tare a lui Harpa-

Scanned with OKEN Scanner

gon, în *Avarul* lui Molière : „fără zestre !". Era într-adevăr ceva de neconceput, ca să i se ofere cuiva nevastă cu acea lipsă esențială. Lui Harpagon, exclamația îi rămîne obsesivă și se repetă cu accente în *crescendo*, spre hazul spectatorilor. Am cunoscut și noi, în tinerețea noastră, cazul unui fiu de chiabur, al cărui tată nu s-a putut niciodată împăca cu ideea că fiul său luase, fără voia genitorului, o fată fără zestre : i-a stat ca un cui în inimă, pînă la sfîrșitul vieții ! Putea, biata fată, în definitiv, să sufere și de o infirmitate, dar nici așa : fără zestre !

Astăzi, în zilele socialismului și sub regimul egalității sexelor, zestrea este capacitatea și — de la sine înțeles — corectitudinea profesională a femeii care este, ca și bărbatul, „un om al muncii".

Astfel de oameni ai muncii, ireproșabili, sînt în zestrea talentatului autor dramatic Paul Everac, inginerul Teodor Șerban (Doru) și colega și logodnica lui din prima tinerețe, Livia Bocancea, mai tîrziu măritată cu economistul Dumitru Gavrilescu, după ce aflase că Doru se încurcase cu alta. Amîndoi, ridicați de jos, trecuseră prin toate treptele învățămîntului, ba chiar ea i-o luase înainte cu diploma și-l ajutase băneşte doi ani, pînă la obținerea titlului de inginer. Ireproșabil, cum spuneam, sub raportul profesional, Doru căzuse apoi în mrejele unei femei fără scrupule, care, sub pretextul de a-i face soțului ei viața plăcută, nu s-a dat îndărăt de la nici o încălcare a legilor, dintr-o nesățioasă lăcomie de lux și trai bun, așa încît, pînă la urmă a fost arestată și cît pe ce să-l tîrască și pe soțul ei în pușcărie, ca unul care semnase, pe nevăzute, statele de plată ce ea i le înaintase. În această dramatică împrejurare, intervine femeia părăsită, care-și calcă pe inimă și-l ia pe garanție înaintea procurorului pe fostul ei logodnic, îl salvează, dar are tăria să reziste amintirilor trecutului și stăruințelor lui Doru, respectîndu-și soțul, care, într-o împrejurare cînd ea făcuse o involuntară greșeală profesională, îi întinse o mînă de ajutor.

Dacă Lola este femeie în fond ușoară și funciar incorectă, bănuindu-i cu cinism pe toți că sînt croiți din aceeași stofă, dacă Doru este un excelent profesionist, dar un bărbat și un soț slab, încredințat că luase un „înger", iar la urmă

doritor să-şi recucerească fosta logodnică, aceasta din urmă, Livia, este cea care dă noţiunii de zestre sensul cel nou, al eticii socialiste, al corectitudinii exemplare :

„...eu am venit pe şantier cu o zestre... [...] această zestre nu trebuie să fie risipită, prădată [...] am adunat-o încet, ani de zile... nefăcînd nici o greşeală..."

A nu avea ce-şi reproşa, a se dărui integral muncii sale, a-şi face din aceasta însăşi viaţa sa, iată zestrea care o îndreptăţeşte pe Livia să stea cu capul sus şi să intervină pentru cel ce greşise din prea multă încredere acordată celei ce nu o merita deloc. Cînd procurorul e curios să cunoască relaţiile din trecut, dintre cel care urma să fie şi el inculpat, şi cea care intervenea, garantînd pentru cinstea lui, şi cînd o întreabă, insinuant :

„Oameni sîntem ?"

ea răspunde prompt, punîndu-l la punct :

„Sîntem oameni".

Vedeţi diferenţa dintre cele două sintagme ? În prima formă, s-ar scuza toate slăbiciunile, dar, în cea de a doua, se restabileşte deplin noţiunea de demnitate a omului.

Ca orice rezumat, acesta poate da o prea palidă idee asupra valorii textului, care l-a răsplătit pe autorul ei cu două premii şi cu un număr mare de reprezentaţii cinematografice, după ce obţinuse succese răsunătoare la radio şi televiziune. Punerea faţă în faţă a personajelor este o temă răsuflată atît în dramaturgie, cît şi în epica actuală, şi ca atare nu mai pasionează pe nimeni. Meritul lui Paul Everac este de a fi dat în creaţia Liviei nu numai un neuitat simbol de puritate şi noblеţe morală, dar şi o concentrată viaţă interioară, capabilă de o mare pasiune, dar şi de o tot atît de puternică stăpînire de sine. Între soţul pe care-l stimează şi bărbatul regăsit, care o solicită şi o ispiteşte, ea nu ezită să-şi respecte căminul şi să refuze căile aventurii. Scenele finale, de confruntare cu inconştienta Lola şi cu slabul Doru, scot în relief virtuţile acestei admirabile Livia, unul dintre personajele cele mai marcante, credem, ale dramaturgiei noastre. Excelentă este şi prezenţa episodică a soţului, economistul Gavrilescu, care şi-a întemeiat căminul pe încrederea nemărginită în soţia lui, încredere pe deplin meritată. Este

Scanned with OKEN Scanner

și el, ca și Livia, un „om". Rareori încărcătura dramatică s-a îmbinat atît de strîns cu un înalt ideal moral.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", București, 1982, vol. I, pp. 171—173.]

AUREL BĂDESCU

[...] *Zestrea* aduce în prim-plan un subiect de cea mai stringentă actualitate nu numai prin timpul și locul de desfășurare a acțiunii, ci mai ales, prin datele lui morale. Este o piesă care pune în dezbatere moduri diferite de a înțelege existența, sancționînd, la capătul unei riguroase și convingătoare demonstrații, eroarea falsității sufletești, a egoismului și indiferenței. Ca toate piesele dramaturgului, și aceasta beneficiază de o scriitură simplă, nervoasă și (cîștig sesizabil) de data aceasta epurată de elemente livrești.

[Reprodus din *Contemporanul*, nr. 6(1317), 4 februarie 1972, p. 4.]

Scanned with OKEN Scanner

APE ȘI OGLINZI

ION COCORA

[O IMPERIOASĂ NEVOIE DE LIBERTATE]

Prin personajele mai importante din ultima sa piesă prezentate în premieră pe scena Teatrului Mic, Paul Everac afirmă o imperioasă nevoie de libertate. Dar nu o libertate în sine sau arbitrară, și cu atît mai puțin ca revelație a ideii de absolut. Eroii din *Ape și oglinzi* nu sînt nici anarhici și nici disperați. Într-un fel sau altul fiecare încearcă să se elibereze de convențional și de false rigori sociale și morale. Libertatea la care aspiră înseamnă o participare conștientă și sinceră, din interior, în istorie și la făurirea ei. Ignorînd acest lucru, crezînd că se poate și altfel, orice soluție nu va fi decît vremelnică. Iar odată și odată adevărurile tăinuite vor năvăli la suprafață, neîngăduitoare și chiar monstruoase, încît lupta cu ele devine mult mai dificilă ca oricare alta. Cu înțelegerea realității și a dialecticii ei este investit Timotei. Acesta reprezintă o imagine de comunist în permanentă mișcare, o conștiință lucidă a dimensiunilor reale ale vieții. El se apropie de oameni cu marele adevăr al unui ideal uman și social, nu însă propunîndu-l ca pe o formulă standard, ci încercînd adevărurile fiecăruia în parte. Timotei se definește și caracterizează tocmai prin puterea de înțelegere pe care o dovedește față de om într-un moment de cumpănă, atunci cînd tot ce e exterior firii, impus printr-un mod sau altul din afară, cedează. Prin urmare, piesa este drama unor destine traumatizate. Ea demască abuzul și consecințele lui și ridiculizează prin caricaturalul Victor [...] pe cei care-l săvîrșesc. Și chiar dacă adeseori spectatorul rîde, dramatismul își păstrează intacte valențele. Bătrînul Iacob [...] privește moartea resemnat, ori mai exact indiferent, olimpian, nu fiindcă ar fi un „caz", ci pentru că nu mai are nimic de pierdut, vremea și oamenii l-au transformat într-un executant, s-a deprins să nu mai fie

Scanned with OKEN Scanner

ascultat și înțeles. În esență însă acest personaj exprimă un punct de vedere filozofic, el are o mare înțelepciune populară care e a experienței și vieții. Ceea ce apare, deci, sucit și dificil în caracterul lui nu e, în cele din urmă, decît un mod de a se apăra, decît voința de a rămîne demn și integru. Căci *Ape și oglinzi* nu e o piesă de caractere pitorești, și cu atît mai puțin, de situații. Paul Everac investighează psihologia unor condiții uman tragice, în împrejurări-limită, care pînă în momentul destăinuirii puteau să treacă neobservate. Iată însă că masca nu poate fi purtată la nesfîrșit. A sosit un ceas al adevărului și acesta va fi spus cu luciditate și stăpînire de sine sau va izbucni delirant din inconștientul unor ființe aflate undeva între viață și moarte. Monologul frumoasei Roza [...] e o pledoarie pură și naiv polemică pentru viață, pentru libertatea de a fi lăsat să-ți trăiești și împlinești aspirațiile, fără a le falsifica și hiperboliza neapărat, pentru a fi tu însuți. În fond, fiecare personaj, între cele pregnante situîndu-se și mătușa Elisabeta, [...] rămîne în fața calamității cu propriul adevăr. Libertatea nici unuia nu vizează imposibilul. A fi liber pentru eroii lui Everac înseamnă a fi înțeles. Or în a înțelege constă, în primul rînd, lupta comunistului [...] care se cheamă Timotei. El nu va fi dintre aceia care să-ți pună în față o oglindă cu propria lor imagine și să-ți spună : privește, acesta ești tu. Omul trebuie să-și vadă în oglindă chipul său, așa cum e, esențial fiind să-l cîștigi pentru o cauză și nu să-l constrîngi la ea. Timotei lupta să capteze adevărurile individuale ca pe niște afluenți ai unui mare fluviu, să înțeleagă omul, el crede că în acest fel își îndeplinește, pe de o parte, misiunea, iar pe de alta, își salvează propria existență. Așa că lupta lui nu se dă numai cu calamitățile și urmările lor în conștiințele oamenilor, dar și cu propriile limite. Automulțumirea e, de fapt, o abdicare de la adevăr. Cu această convingere acționează cel mai inedit personaj din piesă. Iar prin atitudinea lui față de adevărurile celor din jur, se relevă [...] substanța originală a unui text dramatic care meditează cu gravitate și curaj asupra condiției omului în societatea socialistă.

[Reprodus din *Tribuna*, anul XV, nr. 23 (750), 10 iunie 1971, p. 14.]

Scanned with OKEN Scanner

ESEU DESPRE LIBERTATE

Structura de eseu a acestei piese iese la iveală și din simpla arhitectură, privită exterior. Actele tradiționale sînt substituite de titluri interioare numind fiecare cîte un personaj al piesei, („*Bătrînul* Iacob", „*Frumoasa* Roza", etc.) în realitate cîte una din pozițiile, din adversitățile (sau numai inerțiile) pe care trebuie să le înfrunte *comunistul* Timotei, omul răspunzător de soarta, de viața tuturor și căruia toți îi cer totul, de la care așteaptă totul, fiecare înțelegînd să-și exercite integral dreptul la libertatea proprie, la propriile sensuri date acestei libertăți.

O definiție de dicționar desemnează libertatea drept putința de a acționa într-un sens sau în altul, ba chiar de a nu acționa deloc. Libertate naturală, libertate politică, de expresie, de conștiință, libertate individuală, națională etc. sînt nu ipostaze, ci sfere și zone de manifestare ale unui concept unic de libertate.

Definiția de program social-politic întemeiată pe materialismul dialectic și istoric înțelege prin libertate — necesitatea conștientă, ajunsă conștiință. Ea se găsește, așadar, în opoziție cu ideea lipsei *oricărei* „constrîngeri", idee ce a ispitit o anumită direcție a omenirii. Libertatea absolută, în afara *oricărei* determinări exterioare, se dovedește imposibilă și a-socială. Una din formele acestui fel de libertate e anarhismul ; alta e sălbăticia, stadiul animalic și nici acesta privind toate animalele, ci numai pe acelea care exclud orice fel de conviețuire, orice idee de semen, de raporturi între indivizii aceleiași spițe. În plin romantism libertar, unul din campionii libertății, Schiller, clama printr-un erou al său : „Și libertatea trebuie să știe de un stăpîn!" — iar aceasta chiar la debutul său, cînd aspirația libertății totale se alimenta nu numai din vibrațiile veacului, dar și din acelea, pure, ale tinereții scriitorului.

Timotei, personajul central din piesa *Ape și oglinzi*, nu caută definiții ale libertății — nici n-ar avea cum o face, în condițiile unei stihii ce domină tot timpul scenic, așadar întreaga lui desfășurare punîndu-i de la început pecetea *ne-*

Scanned with OKEN Scanner

cesității. Problema lui Timotei e să rezolve problema simplă a vieții sau, la rigoare, a supraviețuirii. În acest „timp" de extremă necesitate, de activism dezlănțuit, ineluctabil, în care e plasat Timotei prin chiar condiția lui, vin înspre el, cu o ciudată relaxare, cîteva ipostaze ale ideii de libertate, cîteva „lumi" de o altă structurare, care i se opun, fie fățiș, fie insidios, fie negîndu-l, fie alăturîndu-i-se sub pretextul că-l ajută, în încercarea de a-l devia.

Ape și oglinzi examinează aceste confruntări pe terenul libertății și încearcă, prin ele, să definească însăși esența comunismului, delimitîndu-l de adversități și nuanțe străine, precizîndu-i specificul raportat la condițiile „de azi" și „de aici", așa cum declară autorul în preambulul piesei la publicarea în *Tribuna.*

Timotei este etalonul acestui comunism, uman, proiectat pe un fundal de acțiune stringentă, neîntreruptă, urgentă chiar — dar care își dă răgazul (prin chiar structura piesei) de a medita, în mijlocul acestui iureș, la condiția umană și la îndreptățirea filozofică a propriei sale acțiuni. Lupta lui se duce așadar împotriva elementelor stihinice, pentru cîștigarea vieții, dar totodată împotriva altor accepțiuni ale ideii de libertate, pentru cîștigarea legitimității acțiunii sale pe plan moral și filozofic. Paul Everac a ales, ca atîția înaintea lui, un caz-limită, pentru a-și plasa aici înfruntarea între concepția comunistă, așa cum o înțelege el, și concepțiile anticomuniste sau paracomuniste ce se preling în complexul social. În privința asta inundația nu e decît un pretext, o metaforă superioară, luată, e adevărat, din realitatea istorică, dar ridicată la rang de ipoteză filozofică. Altfel spus, pentru Timotei există totdeauna o „inundație", o acțiune percutantă, urgentă de dus, o tensiune a necesității pragmatice. El e tot timpul în acțiune, în campanie. Dar în același timp, cum spune autorul în preambulul citat, „Timotei are de dus o luptă mult mai complexă, în fața unei galerii, mai simple, dar mai acute, de adversități. Nu mai e o luptă numai politică, nici numai una socială, nici morală. E o luptă cu concretul și cu abstractul, cu evaziunea și radicalismul, cu dialectica vieții-din-moarte și a morții-din-viață. O luptă nespectaculoasă, și, pînă la un punct, nedramatică. E numai o luptă, în spiritul vieții, nu un triumf dinainte asigurat."

Scanned with OKEN Scanner

Care e, pentru Paul Everac, esența acestei lupte pur și simplu, „în spiritul vieții", care sînt coordonatele filozofice cu care operează eseul despre libertate *Ape și oglinzi?*

Un comunist, astăzi, susține Paul Everac, înțelege necesitatea consimțită, ca libertate reală pentru cadrul lui de manifestare și o valorifică în sens comun. E o viziune deschisă asupra libertății, una dialectică, ținînd seamă de legitățile diverse ce guvernează existența societății și interpretîndu-le. A înțelege aceste legități, a se mișca în sensul lor, a le direcționa — iată libertatea comunistă. În același timp, el, comunistul, e încolțit, contracarat chiar, de alte moduri de a gîndi și de a concepe libertatea — de alte lumi. Una dintre ele este cea *idealist-ontologică* și *spiritualistă* a bătrînului Iacob.

Salvat de la moarte, bătrînul rămîne la fel de impasibil, conștient sau împăcat cu soarta, ca și cum i s-ar fi întîmplat o mare bucurie, sau nu i s-ar fi întîmplat nimic. El continuă să citească, deci să acumuleze roadele culturii anterioare, fără să ceară nimic de la nimeni, decît să fie lăsat în pace. Reacția libertății lui e refuzul contingentului, a intervenției. „Voi, spune el despre comuniști, vă faceți treaba cu mine chiar dacă nu vă cer... Eu nu v-am chemat deloc."

Ciudat e că bătrînul, care se socoate esențialmente liber, de fapt a renunțat la orice exercițiu al libertății, lăsîndu-se în voia oamenilor din jur și a lucrurilor. Acceptarea neutră, fatalistă a desfășurării faptelor este pentru el expresia unei libertăți interioare. („Eu nu vroiam nimic... Eu stăteam și citeam".) El însuși se socoate pe sine ieșit din domeniul libertății, al opțiunii, și intrat în acela al fatalității, al inerenței. Față cu o astfel de postură, cum poate reacționa Timotei, omul dornic să-i apere viața și, implicit, perspectiva opțiunii, a libertății? Bătrînul concepe libertatea ca o detașare de contingent și istorie, Timotei — ca o expresie maximă a integrării în contingent (necesitatea consimțită). Tot ce se întîmplă fenomenologic, pentru bătrîn e simplu accident, în timp ce el se plasează permanent în planul esențelor imuabile.

Firește, poziția bătrînului Iacob e posibilă, — riscantă dar posibilă. Te poți abstrage în propria ta contemplare — după exemplul misticii vechilor budiști — iar aceasta te scutește și de luptă, și de rănile ce pot fi prilejuite în con-

Scanned with OKEN Scanner

tactul cu concretul. Ba chiar contemplarea amintită te poate face receptiv la voci şi sensuri esoterice, inaccesibile celor absorbiţi de concret. Toată mistica se legitimează în acest chip, pentru că „spiritul" cu valorile lui determină şi valorizează totul, raporturile „întru spirit" sînt totul, condiţionarea *materială* a fenomenelor spirituale fiind negată integral.

Poziţia se învecinează, pe un anume plan, cu a poeziei, în măsura în care şi poezia trăieşte din intuiţie, din simboluri, esenţe, extracte de elaborări spirituale. Orice s-ar întîmpla, bătrînul este neschimbat, de vreme ce, în planul gîndirii şi existenţei lui, conceptele şi realităţile se egalizează prin simplul fapt că totul se reduce la concept, indiferent de conţinutul şi sfera aplicării lui. Poziţia bătrînului e antidialectică, metafizică, dedusă de la un sens exclusiv *interior* al lumii, de la un refuz al lumii fenomenologice. E un idealism neagresiv, dar virulent, uneori seducător. Bătrînul relevă existenţa unor ordine ascunse, a unor „lucruri care au început să vorbească", a unui personalism ireductibil la funcţia utilă şi la statistică, a unor determinări ereditare neclintite şi a unor condiţionări („linii") imobile în construcţia fiinţei. El denunţă la Timotei mobilitatea, în fond, dialectica („N-ai linii") şi utilitarismul. El poartă un atac chiar asupra fundamentului dialecticii („Principiul vostru e curgător, de ce vreţi să opriţi ce izvorăşte din el, de ce nu cinstiţi viaţa chiar şi în revărsările ei ?"). Este aici un panteism învecinat cu mistica, o acceptare totală a naturii stihinice.

A doua formă a libertăţii care se oferă lui Timotei — omul libertăţii ca necesitate înţeleasă — e libertatea ca trăire nu în eternitate şi principiu pur (ca bătrînul), ci în clipă, acum, ceea ce s-ar traduce prin definiţia *idealist-senzualistă* a libertăţii şi, cu toate că eroina în cauză nu-i cunoaşte denumirea, ea practică deplin morala celebrului *adagio* horaţian „*Carpe diem*". Este poziţia „Frumoasei Roza". Ea nu alege, faustian, clipa frumoasă ca s-o oprească, ea îşi trăieşte la fel clipele, cu intensitatea iluziei. Viaţa ei e fără norme, libertatea ei este subsumarea faţă de biologia, fiziologia şi psihologia proprie, eroina este, în realitate, roaba apetitului ei spre fericire şi tot apelul ei la libertate e pentru a înlocui stihia naturii şi societăţii cu cea a propriei ei naturi : dragostea fără conştiinţă şi fără scop, dragoste

Scanned with OKEN Scanner

pur și simplu, fuziunea liberă cu *celălalt*, sau — putem să acceptăm — cu natura, cu lumea, fără a oferi ceva, numai obținînd totul. Dealtfel, dincolo de această libertate a simțurilor („Nu mă interesează ce simte altul, numai ce simt eu mă interesează !"), ea nici nu așteaptă altceva de la viață, pe care „a cunoscut-o" prematur („La 15 ani. De-atunci, nimic interesant"). Opusă bătrînului, fata e în chip asemănător arbitrară, cu toate că idealismul ei e invers : el aneantizează clipa în favoarea eternității ; ea aneantizează eternitatea — în favoarea clipei. Hippy de azi nu reprezintă altceva în efortul libertar al lumii — decît o descătușare a simțurilor, un refuz al oricăror legități și convenții. Nici această poziție, germene de poezie posibilă, nu e lipsită de oarecare seducție, iar frumusețea Rozei îi adaugă o ispită. Cînd ești obosit de social, cîntecul de sirenă al sensualismului existențialist devine o clipă ademenitor ; dar are voie Timotei să „obosească" — filozofic vorbind ?

Lucrătorul miliției, care ne apare în chip absurd sacrificîndu-se necesității, ar putea fi deci considerat drept expresia maximă a libertății, sublimul ei. În fapt el se află situat la polul exact opus, căci ideea lui de libertate e așezată pe dogmă, e deci nedialectică. Nu credincios pînă la capăt misiunii lui e personajul, ci substituit canonului, fixat, sclerozat, înecat în locul comun, în clișeul căruia el îi dă valoare politică, din care nu se mai poate desface pentru a gîndi, ci pe care îl folosește pentru a-și masca opacitatea și chiar șmecheria.

Este aici un studiu destul de detaliat al modului cum se instalează spiritul canonic pe un subiect altminteri labil, care, deși pofticios și profitor, adoptă niște „limite impuse" și începe să se simtă între ele ca într-un corset. Nu tunica de milițian e satirizată aici, ci tunica anchilozării, instalarea într-o condiție falsă, deci constrîngătoare, în care omul, neavînd beneficiul unor resurse evolutive, devine ridicol, paiață. Pentru că, spune autorul, rigorismul acesta canonic, schematic, nu e decît un anarhism refulat ; personajul, cînd are ocazia, se dezvăluie într-o euforie anarhică, fals-libertară, ca unul care s-a constrîns prea mult. Dar cînd euforia, „inundația", scade, el revine la haina lui, mai mohorît, mai drastic, mai rigid, și începe să atace cu scheme și șabloane.

Scanned with OKEN Scanner

În încercarea de a defini comunismul zilelor noastre, Paul Everac trasează aici o delimitare precisă între dialectica vie, aplicată mereu înţelegerii faptelor vieţii, şi între bucherismul dogmatic, de fapt antidialectic, pe care viaţa l-a depăşit. Timotei n-are aşadar de făcut faţă numai „evaziunii" (cum zice autorul), ci şi „rigorismului" bucher, şablonard, înveşmîntat în false straie politice, de fapt paralizant pentru orice progres politic şi social.

Exact din partea cealaltă, dinspre dreapta, se exercită opoziţia mătuşii Elisabeta, purtătoarea unui alt concept de materialism, dar nu dialectic, ci cras, primar, cel ce confundă libertatea cu *proprietatea.* Nu modul *de a fi,* ci modul de *a avea* e cel care-o obsedează pe femeie, poziţie tot atît de limitată, închisă faţă de perspectivă, faţă de înţelegerea necesităţii, ca şi ale celorlalţi trei dinainte. Revendicările mătuşei Elisabeta nu sînt lipsite de îndreptăţire, personajul capătă forţă de seducţie atunci cînd se ridică spre critica socială, mînuind un instinct funciar, popular, al dreptăţii, denunţînd nedreptatea. Dar dincolo de rechizitoriul aspru pe care autorul îl face, prin acest personaj, unor anomalii sociale, funcţia mătuşii Elisabeta pe plan de idei e de a nu înţelege comandamentele ce depăşesc propria ei stare materială, de a confunda bunăstarea generală spre care invită comunismul, cu bunăstarea ei imediată, de a nesocoti direcţia unei revoluţii de dragul unor interese mărunte şi curente. O anume inerţie şi neîncredere funcţionează în această femeie care în mod evident „nu înţelege necesitatea", stă deci la polul opus al conceptului comunist al libertăţii. Aici distincţia e şi mai subtilă decît la miliţian, fiindcă Timotei trebuie să înţeleagă şi să admită, în bună parte, justele revendicări ale femeii, dar să înţeleagă şi să nu admită neînţelegerea ei.

Ultima condiţie pe care-o are de înfruntat Timotei este parodia dialecticii şi libertăţii, *demagogia* poetului-ziarist Alexe. Aici autorul, în cîteva linii şarjate, aduce în discuţie o trăsătură care a fost dezbătută pe larg, analitic, în *Camera de alături.* Alexe e inautentic, el are o personalitate dublă: pe dedesubt e poet onirist, pe deasupra e un oportunist miop, care se instalează în valorile acţiunii comuniste şi le pulverizează prin frazeologie, prin inflaţie verbală, prin coruperea sensurilor. Prin acest mimetism verbal, nesincer, demagogic,

Scanned with OKEN Scanner

el încearcă să-şi salveze libertatea interioară, adică s-o disimuleze de social, afectînd şi chiar exagerînd socialul. De pe această poziţie de falsă adeziune, el este mai nociv chiar decît opozanţii. În această schiţă, peste care critica teatrală (ca şi regia) a trecut repede, minuţia distincţiei atinge culmea : Alexe e un propagandist, dar fără constrîngere interioară, fără înţelegerea mai sinceră şi mai adîncă a unor situaţii şi legităţi, propaganda lui e nocivă, inversă. Comunismul — spune în subtext Paul Everac — trebuie să se ferească nu numai de rigoriştii dogmatici, dar şi de falşii zelatori ultradialectici.

Faţă de toţi aceştia, ce înseamnă traiectoria lui Timotei în piesă ? La prima vedere — supremaţia lui asupra tuturor ! Şi totuşi, în final, el rămîne într-un fel de solitudine meditativă faţă cu toţi cei pe care i-a salvat, i-a apărat, i-a înţeles, adesea cu primejdia propriei lui siguranţe.

Ne aflăm, de fapt, în faţa unei drame spirituale — cea a lui Timotei. Toţi reprezintă ipostazele cîte unei erori în care el ar putea să cadă, ale cîte unei capcane în care ar putea fi atras de aparenţa fiecăruia din personajele menţionate. Într-un fel, sînt oglinzile posibile ale propriului său chip. Timotei trebuie să acţioneze, delimitîndu-se de toţi, cu toate că desfăşurîndu-se o vreme paralel cu fiecare din ei, insinuîndu-se ori reflectînd modul lor de gîndire, opunîndu-li-se filozofic dar asigurîndu-le existenţa fizică, el a preluat şocul fiecărei antinomii şi l-a prelucrat în interiorul lui însuşi — neîncetînd nici o clipă să activeze !

La un rezumat retrospectiv, tabloul termenilor din *Ape şi oglinzi*, aparent cea mai „descusută" piesă din volum, se reprezintă cu o notabilă, uimitoare stringenţă metodică :

Termen central, de definit : *Materialismul dialectic.*

Termeni antinomici, de referinţă :

Antimaterialismul (*Idealismul*, în cele două variante :

Idealismul metafizic — Iacob

Existenţialismul — Roza)

Antidialectica (Victor)

Excesul de materialism (Elisabeta)

Excesul de dialectică (Alexe).

Sînt aici cinci ipostaze demonstrative ale ideii de libertate, fixaţii sau diformităţi ale ideii de libertate — pe cîtă vreme Timotei e în mişcare, trebuind să mişte şi aceste

Scanned with OKEN Scanner

întruchipări inerte ale unei mari idei sau realităţi a vieţii social-umane, să le tragă după el. Timotei se înscrie, lesne, organic, în dinamica pe care o reprezintă gîndirea lui — drama începe acolo unde încearcă să-i încorporeze în aceeaşi dinamică şi pe ceilalţi. Are el dreptul, legitimarea să o facă atentînd la forma fiecăruia de libertate? — căci numai aşa poate să-şi desfăşoare dinamica proprie şi să-i salveze şi pe ei. Superioritatea lui Timotei stă în faptul că, atent faţă de toate aceste ipostaze, contradictorii, ale ideii care este suportul vieţii şi acţiunii sale, el nu încetează de a-şi duce acţiunea practică, la fel ca şi pe cea spirituală, tentînd, de fiecare dată, redresarea partenerului, nu surclasarea ori pedepsirea lui, şi relevîndu-se prin bogata sa gamă de reacţii, de capacităţi de înţelegere, de comportamente. Nu mai puţin însă, fiecare tentează, la rîndul său, să-l distragă pe Timotei de la calea sa, să-l deruteze. Acestor încercări — dincolo de acţiunea lui salvatoare — Timotei le opune o simplă şi mare omenie („*comunistul de omenie*"), nu comună, de toate zilele, ci expresia unei umanităţi superioare, capabilă de reflexie, prezentă mai mult prin atitudini vii, decît prin tirade şi replici de efect. Nefiind un teoretician, Timotei defineşte „în mers" conceptul de libertate comunistă, sau, mai exact, îl defineşte prin chiar mersul lui.

[Reprodus din *Prefaţa* la vol. *Trei piese-eseu. Teatru*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, pp. 36—44.]

ILEANA POPOVICI

[..] O compoziţie de-ajuns de greoaie, cu o armătură de livresc aproape ostentativă (tehnica intelectuală favorită a scriitorului, aceea a „tezei şi antitezei", domneşte aici şi mai deplin decît în celelalte lucrări ale sale), prin care răzbat însă decis, stăruitor, obsedant, teme grave, esenţiale.

Modalitatea literară aleasă poartă în sine destule riscuri; piesa e o juxtapunere de monologuri — mică filozofie personală condensată

Scanned with OKEN Scanner

de presiunea unei situaţii-limită — balansînd ambiguu între două nivele : cel al evenimentelor şi cel al semnificaţiei simbolice. „Apele" sînt stihiile dezlănţuite ale naturii, dar şi ale naturii umane, poate şi ale istoriei (e nevoie, totuşi, de un considerabil efort de voinţă, pentru a accepta convenţia care converteşte catastrofa inundaţiilor din primăvara trecută, încă fierbinte în memorie, în metaforă teatrală, pretext pentru lungi dispute abstracte, confesiuni, reverii şi divagaţii) ; „oglinzile" sînt conştiinţele, ale căror axe de coordonare compun imaginea după legi diferenţiate, reflectînd fiecare propriul său adevăr. [...]

[...] *Ape şi oglinzi* este printre puţinele care reabilitează ambiţiile dramei de idei, propunîndu-şi o discuţie despre punctele cardinale ale unei filozofii umaniste, viabile şi drepte. Comunistul care aspiră să aşeze la loc lumea „ieşită din ţîţîni" şi să-i asigure pulsul liniştit şi respiraţia egală, trebuie să filtreze, din tonele de minereu şi din reziduurile tuturor modurilor de gîndire pe care le-a produs istoria, sîmburele de lumină pe care să-şi întemeieze acţiunea. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 5, 1971, pp. 47—48.]

RADU POPESCU

[...] Problema pe care o dezbate Paul Everac, în ultima sa dramă, este problema comunistului faţă în faţă cu oamenii. Nu a comunistului *între oameni* — acesta fiind, de multă vreme, o realitate de fiecare zi, instituţionalizată, şi intrată oarecum în rutina ambelor părţi — ci a comunistului *faţă în faţă cu oamenii*, adică în înfruntarea directă cu adevărurile cele mai profunde, şi de toate felurile, care pot bîntui şi dirija sufletul omenesc, pe cele mai largi şi drepte drumuri, ca şi pe cele mai nebănuite, mai primejdioase cărări. Această situaţie este — s-o recunoaştem — mai rară, ea părînd să se poată produce numai în împrejurări excepţionale, dacă nu chiar extreme. [...]

[Reprodus din vol. *Cronici dramatice*, Editura Eminescu, colecţia „Masca", Bucureşti, 1974, pp. 85—89.]

Scanned with OKEN Scanner

UN FLUTURE PE LAMPĂ

VALENTIN SILVESTRU

[DESPRE DRAMA UNUI TRANSFUG] [15]

Prezent în fiecare stagiune cu cel puţin o piesă nouă (după *Camera de alături*, s-a reprezentat, în 1971—1972 *Ape şi oglinzi* la Teatrul Mic), autorul a incitat opinia publică teatrală a anului 1972—1973 cu o lucrare realmente nouă şi pentru el, şi pentru dramaturgia noastră, *Un fluture pe lampă* [16].

E drama unui transfug, un om care îşi părăseşte patria în iluzia că se va „realiza" într-o ţară străină. Problema, cît se poate de reală, n-a mai fost abordată şi dramaturgul vădeşte curaj în a o propune nu numai ca obiect al unei lucrări teatrale, ci şi ca fapt de discuţie. O frumoasă piesă veche, de Mircea Ştefănescu, *Acolo, departe...* examina, în termeni poetici, tragedia dezrădăcinării ; *Martin Bormann* de Marin Preda angaja tangenţial ideea. Acum, însă, aici se face o secţiune în mai multe straturi ale unei atari prăbuşiri, implicîndu-se mobilurile, consecinţele, contextualităţile iscate de

[15] O interpretare asemănătoare vezi şi în cronica Luciei Bogdan în *Munca*, anul XXVIII, nr. 7800, 14 decembrie 1972, p. 2.

[16] Cît priveşte ineditul subiectului abordat de scriitor vezi comentariile formulate de George Timcu, în *Steaua*, serie nouă, anul XXIV, nr. 11, 1—15 iunie 1973, p. 34 şi de Ion Cocora în vol. *Privitor ca la teatru* I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, pp. 177—180.

Recunoaşterea calităţilor acestei opere dramatice a stat în atenţia multor critici. Astfel, Alecu Popovici (*Pentru patrie*, nr. 1, ianuarie 1973, p. 28) afirmă că piesa are ceva din arhitectura dramei antice, purtînd eroul principal pe treptele degradării umane, iar Bogdan Ulmu (*Scînteia tineretului*, anul XXIX, seria a II-a, nr. 7360, 17 ianuarie 1973, p. 2) o încadrează în seria textelor de importanţă ale teatrului politic contemporan, reuşind să convingă spectatorul printr-un vocabular filozofic şi estetic inteligent. Dintre criticile aduse, menţionăm semnalarea arborescenţei benigne care ameninţă două-trei tablouri precum şi a cîtorva scene prolixe inutile (Bogdan Ulmu, George Timcu, *art. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner

actul atît de grav ce aduce cu sine o situaţie de paria prin colburile lumii, o automistificare nenorocită şi o povîrnire spre mocirlele unde colcăie trădarea de patrie. Încă o dată, Paul Everac nu se pripeşte cu concluziile, ci propune dezbaterii fapte generale, argumente teoretice, cazuri particulare, face diferenţieri şi nuanţări, dar exclude, pe dreptate, orice spirit conciliant şi îşi exprimă, ca parte în discuţie, atitudinea reprobativă cea mai netă.

Personajul central, Ovidiu Petrescu, un economist matur, la 40 de ani, se autoexilează, rîvnind cîte ceva din ce a auzit ori a citit că ar fi împlinirile umane în lumea banului peşin. Deşi în structurarea insului, autorul şovăie — căci la început fugarul apare ca un om cu o perspectivă limitată asupra lumii şi mai ales asupra relaţiilor dintre individ şi lume, iar apoi ne e înfăţişat ca un filozof speculativ în căutare de certitudini idealiste (lăsîndu-se impresia că-şi păstrează o candoare morală chiar şi după ce scrie articole cu scopuri suspecte, plătite de un industriaş francez) — deşi, deci, e inconsecvent tratat, totuşi, prin el, sînt reparcurse, cu un sens demonstrativ bine susţinut, bolgiile transfugilor în care se ratează existenţele răsucite pe ţelul unic al supravieţuirii, conştiinţele terciuite de compromisuri, cu aspiraţiile înecate, încet, în leşioase nostalgii. Aici mişună artiştii dezamăgiţi, şacalii mărunţi, invertiţii, foşti ucigaşi din sfînta legiune, ipochimeni din defuncta protipendată, negustori de tablouri, de carne vie, de vise ieftine în rate scumpe, profeţi cu ochi întorşi.

Ovidiu Petrescu va vedea şi el că, în loc de libertatea absolută ce şi-a rîvnit-o, a intrat într-un sistem de determinări cinic expuse ori disimulate, că devine, treptat, un număr într-un cod al altora, că în afara patriei, rupt de ea şi încercînd s-o negi, eşti un fir de pleavă. În examinarea eşecului unei atari aventuri, autorul a sugerat unele intercondiţionări plauzibile între fenomene, altele fiind însă forţate şi obscure ; a alternat reuşite, ba uneori chiar excelente atitudini pamfletare, de zeflemea incisivă (ca în momentul apariţiei preotului Bembea, cu cădelniţa în mînă şi afurisenia pe buze, ori ca în scena de gîlceavă interminabilă din atelierul pictorilor, sau în aceea ce se petrece la un bar parizian), cu dialoguri filozofarde sau esteticoide, cu simplificări excesive, în plan epic, ba şi cu naivităţi documentare curioase

Scanned with OKEN Scanner

pentru un om călătorit cum e ; momentele erotice sînt toate seci, de poncif. Dar în miezul problemei se păstrează pe deplin serios, nu rezolvă conflictul cu ușurință, nu-i dă o încheiere facilă. Transfugul acuzat fals, de către noii săi cunoscuți, a fi făptuit un omor, va fi, pesemne, expulzat de autoritățile franceze într-o altă parte a lumii, rămînînd încă, în ce-l privește, la poalele Golgotei, zdruncinat de amara cunoaștere, dar deocamdată neînduplecat. Există însă și drumul întoarcerii și ispășirii...

Un *Fluture pe lampă*, e, realmente, o piesă de actualitate, scrisă în stilul ager și locvace tipic autorului, un racord dramatic la o problematică ce se impune literaturii cu puterea adevărului.

[Apărut în *Scînteia*, anul XLII, nr. 9356, 10 decembrie 1972, p. 3. Reprodus din vol. Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină. Cinci glose critice*, Editura Eminescu, colecția „Masca", București, 1974, pp. 95—98]

FLORIN TORNEA

[O FORMULĂ DE DEMONSTRAȚIE DRAMATICĂ]

Paul Everac este un sondor al realităților gingașe. El pare ispitit cu predilecție de situațiile și problemele dificile care plutesc în aer, dar despre care, dacă nu se tace, se vorbește oricum mai puțin deschis — fie pentru că ating îndeobște straturi prea sensibile și friabile ale conștiințelor, fie pentru că, în procesul de reconstrucție a acestor conștiințe, ele pot apărea insolite și pretind mărturisirilor o anumită pudoare. A pune asemenea stări și probleme de conștiință în lumină și în dezbatere este, desigur, un gest șocant (chiar dacă nu neapărat și revelator) dar este, în același timp, prin efectul său ultim, un gest de eliberare și purificare, dacă se însoțește de autoritatea autenticului și adevărului. Pe orizontul tot mai lărgit al cercetărilor sale — de la prima lui aspră dramă care a fost *Poarta* — Paul Everac

Scanned with OKEN Scanner

a explorat nenumărate „teritorii" ale conștiințelor confruntate deopotrivă cu istoria evoluției materiale și spirituale a societății noastre și cu propria lor devenire și modelare înlăuntrul revoluției. Privirile dramaturgului s-au centrat însă pînă astăzi, indiferent de domeniul investigației sale, în jurul feluritelor aspecte sub care i se înfățișa dialectica integrării individului în revoluție, în procesul radicalelor ei înnoiri și edificări.

Recenta dramă — *Un fluture pe lampă* nu face excepție de la această preocupare, deși aparent pune în discuție cazul unei tentative de dezintegrare. Autorul încearcă aici o formulă de demonstrație dramatică, ca să zicem așa, *per a contrario*, concluzia dramei trecînd dincolo de fabula ei, în principiul imposibilității realizării umane a individului, în afara sau în disprețul ambianței naționale și sociale în care se naște și se dezvoltă.

„Cazul" dezbătut în noua lui lucrare este, desigur, periferic și izolat în ansamblul nostru de viață, și ține de deciziile impure sau degradate ale individului, neînțelegător și neîmpăcat cu funcția și natura lui socială, obsedat de falsa credință în posibilitatea unei împliniri de sine, deasupra oricărei determinări. El este stimulat în această direcție și de o anumită filozofie a libertății absolute de manifestare, ca și de mirajul unei atari libertăți pe care i-l joacă în ochi aparențele „orbitoare" și „irezistibile" ale modului de viață și ale parvenirilor „uluitoare" din lumea capitalistă. Despre un asemenea miraj — și despre tristele urmări încercate de cel ce se supune chemărilor lui, s-a scris mult ; cu deosebire în momentele clocotitoare încă ale marilor răsturnări sociale, cînd din tulburarea apelor, sperau, zvîrlite peste bord, a-și reface soarta în lumi mai prielnice, elementele nu neapărat convins și clar contrarevoluționare, ci doar pur și simplu speriate, în confortul lor rotunjit, de perspectiva zdruncinării lui. Emigrația și „refacerea" în emigrație erau pentru asemenea elemente un liman, totuși, vremelnic dorit, deoarece substratul politic ce-l alimenta ținea de himera reacționară a revenirii apelor la vechea matcă, așadar și de convingerea într-o înapoiere mai apropiată sau mai îndepărtată la vatra (și la confortul) abandonate. Opțiunea „altor zări" nu era însoțită de aceea de sentimentul dezrădăcinării și cu atît mai puțin de conștiința unei trădări de țară (chiar dacă obiectiv

Scanned with OKEN Scanner

opțiunea era trădătoare). Eroul lui Alexei Tolstoi, de pildă, (în amara nuvelă *Mirajul*) își încheie pocăit dar senin experiența lui de eșecuri și dezamăgiri trăită în viața sa de emigrant, în trenul care-l poartă înapoi spre realitățile, poate dure, dar certe ale patriei.

Ovidiu Petrescu, eroul lui Paul Everac, e captat însă astăzi de mirajul realizărilor și totalei libertăți de gîndire și de mișcare, fluturate în lumea societății de consum. În raport cu acestea, el se simte „frustrat", cu veleitățile retezate, într-un moment în care victoria revoluției, așezarea ei în viața socială sînt nu numai definitive și apar de nezdruncinat chiar în ochii adversarilor declarați ai socialismului, dar sînt de neconceput fără o corespunzătoare mutație superioară a conștiințelor care animă și propulsează așezarea revoluției. Ovidiu Petrescu este nemulțumit de starea sa mediocră în societate, de neputința de a se vedea nici în viitor, recunoscut pe dimensiunile veleităților sale, aici, ca individ, ca om. El dimensionează condiția omului în socialism după propria lui mediocritate și o decretează mediocră, el întinde incapacitatea lui proprie de a se depăși pe sine asupra planului general al devenirilor umane în socialism, și o „denunță" ca atare pentru a legitima (în ochii și de ochii lumii) fuga lui în acel climat de viață care-l ispitește cu insistența lui suspectă despre libertate. Eroul lui Everac desenează astfel în literatura destul de vastă despre emigrațiile de tot felul o speță mai puțin urmărită : aceea a transfugului. Autorul îl privește fără a-i reliefa posibilele trăsături odioase, dar și fără a omite linia sterilă de orice noblețe a caracterului său (căci transfugului îi este interzisă pînă și falsa noblețe a fanatismului reacționar). Conștiința lui este însă, prin însăși decizia ruperii de contextul spiritual și social în care s-a născut, încărcată de povara unui greu simț de culpabilitate și nedemnitate (de care nu se poate elibera, în pofida oricăror scuze și explicații), simț dublat — în lumea în care vrea să pătrundă nepoftit și hămesit — de un nu mai puțin apăsător sentiment de înstrăinare. Țara în care crede că-și va afla terenul mult doritei sale realizări îl marchează din capul locului cu pecetea de străin ; iar în cercul conaționalilor, nicidecum realizați, dar măcar rostuiți acolo înaintea lui, el se simte cu atît mai mult și cu atît mai peste așteptări străin. O pîclă de ostilitate dezarmantă

Scanned with OKEN Scanner

şi devastatoare îl învăluie ; cu atît mai strîns, cu cît dincolo de orice scuze fără acoperire, el nu e în măsură să arboreze faţă de conaţionali pretextul acelui patriotism mutilat, eşuat şi degradat (pe care aceştia nu încetează să-l clameze) în numele şi în umbra căruia s-a constituit jungla emigraţiei, pestriţă şi contradictorie pînă la asasinat, prăbuşită în nădejdile ei, dar violent suspicioasă şi temătoare de orice intrusiune ce ar părea că-i ameninţă precara şi rău famata ei existenţă.

Cu aripile astfel împovărate şi arse, „fluturele" transfug cunoaşte, de-a lungul încercărilor lui, pas cu pas mai umilitoare, în această junglă, şi adevărul adevărat despre faimoasa libertate de gîndire şi de mişcare cu care şi-a amăgit decizia fugii din ţară. În locul libertăţii de acţiune şi al independenţei în gîndire, el cunoaşte sistemul neiertător care comandă şi manevrează după interese la care nu poate accede, opiniile, opţiunile, existenţele, destinele omului.

Silit să se angreneze acestui sistem, el va avea conştiinţa rănită a unei disponibilităţi acceptate la alienare, redusă la satisfacţia unor mărunte acte de servilitate şi la abandonul oricărei convingeri şi oricărei nădejdi reparatoare.

O adîncă tristeţe pluteşte peste această panoramă psihosociologică pe care o desfăşoară drama lui Everac. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1972, pp. 42—45.]

DUMITRU MICU

[O PIESĂ-ESEU CARE INCITĂ LA MEDITAŢIE ŞI DISCUŢIE]

Într-o precuvîntare la spectacolul în premieră : *Un fluture pe lampă*, tipărită în *Caietul program* Nr. II al Teatrului Naţional din Bucureşti, Paul Everac mărturisea a fi conştient de riscul pe care şi-l asumase construind o viziune demitizantă a lumii occidentale. „Sînt aproape sigur — zicea — că unii din cei ce vor vedea această piesă [...] or să mă bănuiască de nesinceritate şi propagandă." Piesa a ţinut însă

Scanned with OKEN Scanner

afişul ani în şir şi dacă vor fi existat „unii" care să-l bănuiască de ceea ce scriitorul presupunea că are să fie bănuit, reacţiile lor n-au afectat în nici un fel „biografia" acestei producţii dramatice.

După toate indiciile, piesa a fost înţeleasă cum trebuie de către cvasiunanimitatea spectatorilor, care, cu certitudine, n-ar fi umplut sala mare a Naţionalului, de cîte ori a fost reprezentată, dacă ar fi luat-o drept „propagandă".

Declarat tezistă, scrierea se găseşte la antipodul tezismului comun. Departe de a ilustra, mai mult sau mai puţin convenţional, o anume teză, ea propune spre dezbatere un caz, problematizează o experienţă. Linia desfăşurării dramatice fixează traiectul unei prăbuşiri, mai ales sufleteşti, experienţa înfăţişată fiind de ordin moral-intelectual în esenţă. Nu spectaculozitatea eşecului suferit de către aventurier constituie finalitatea expunerii scenice, ci implicaţiile de ordin interior, moral şi gnoseologic, ale acestui eşec. Împrumutînd formularea lui Camil Petrescu, se poate spune că, în actul lecturii sau al vizionării, asistăm la o succesiune de „revelaţii în conştiinţă". Piesa nu dăscăleşte şi nu moralizează (fie şi prin imagini), ci arată. Prin arătare, ea incită la meditaţie şi discuţie. „Povestea" derulată interesează, în special, prin problematica pe care o generează, prin interogaţia pe care poate să o declanşeze.

Ovidiu Petrescu soseşte la Paris cu o anume reprezentare a societăţii de consum uluitor de naivă, neverosimil de idilică. Realităţile de care se loveşte i-o sfărîmă, bineînţeles. O asemenea experienţă permitea, prin definiţie, o interpretare comică, nu, evident, fără riscul facilităţii, însă dramaturgul a preferat să dea piesei alt curs.

Postura ridiculă în care se află personajul, mereu, prin neadecvarea la realitate a proiecţiilor minţii sale, nu este etalată în piesă pentru ea însăşi. E vehiculată doar ca fapt de limbaj, ca instrument al comunicării de sens, ca semn al eşecurilor lui Ovidiu Petrescu în planul ideilor, al conştiinţei. Nefiind un simplu „învîrtit", un şmecher căruia „i s-a înfundat", ci un ins realmente stăpînit de aspiraţia legitimă la autorealizare deplină prin muncă, Ovidiu Petrescu nu provoacă haz, traversînd situaţii jalnice. Dar nici nu inspiră compasiune. *Un fluture pe lampă* nu e nici comedie, nici dramă, în înţelesul obişnuit, şi nici „comedie tragică" sau

Scanned with OKEN Scanner

„farsă tragică". E, asemenea altor scrieri ale autorului, o piesă-eseu. Personajul-idee, Ovidiu Petrescu întruchipează concepţia libertăţii necondiţionate. Libertatea e pentru el cam ceea ce este pentru Gelu Ruscanu, în *Jocul ielelor*, „dreptatea absolută".

Ceva etern, imuabil, independent de timp şi de loc. Un ce subiectiv, iresponsabil, o stare de beatitudine genuină, o disponibilitate patetică. „Sînt liber, doamnă, — exclamă personajul, cu candoare infantilă — înţelegeţi ? [...] Aş vrea să văd lumea, să mă învîrt în cît mai multe cercuri, să cunosc femei frumoase, să aud cuvinte de spirit, să fac curte... Vreau să încep viaţa, dacă se poate, de la început..." Cu toate că economist, Ovidiu Petrescu şi-a construit conceptul de „libertate", făcînd totală abstracţie de ceea ce pînă şi un copil ştie cu privire la determinismele de tot felul şi mai cu seamă la cel economic. El crede, sau ar vrea să creadă, că „un om de o mare conştiinţă, îşi poate determina singur viaţa,", fiind „liber să hotărască aşa cum îi place".

Plutind mental în norii celor mai gratuite iluzii, nu e decît perfect natural ca exaltatul cavaler rătăcitor să fie tras pe pămînt cu brutalitate. Romanticul apologet al „lumii libere" primeşte din partea acesteia cea mai usturătoare lecţie de realism. Oricît ar refuza el să iasă din starea de transă, să cedeze constrîngerii evidenţei, să se dezmeticească, experienţa pe care o parcurge destramă necruţător urzeala mitului pe care şi l-a încropit, învederînd dependenţa strictă a oricărui act omenesc de factorii configuratori obiectivi. Omul, zice Ovidiu Petrescu, „îşi poate determina singur viaţa, poate hotărî, aşa cum îi place ?" Da, omul poate dispune singur de el însuşi, însă numai în anumite condiţii date. Neputîndu-ne naşte cînd vrem şi unde vrem, e de la sine înţeles că nu avem cum să ne construim personalitatea făcînd abstracţie de cadrul şi climatul existenţial în care ne găsim.

Dacă acestea nu ne convin şi vrem să le schimbăm, o facem pe propriul risc. E ceea ce tocmai experimentează personajul piesei *Un fluture pe lampă*, care descoperă sensul libertăţii cu un preţ greu.

Compatriotul nostru este liber, pe malurile Senei, să facă tot ce vrea, cu condiţia doar... de-a avea mijloacele trebui-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Problema, însă, tocmai aceasta e : de a găsi acele mijloace. Fără ele, nu are ce face cu libertatea.

Pînă una alta, Candidatul trebuie să locuiască undeva, şi să se hrănească, şi, pentru a nu sta pe capul altora la infinit, urmează să-şi procure bani. Dar cum ? Forţa de muncă pe care e în măsură s-o ofere spre vînzare nu găseşte cumpărător decît cu condiţia unei garanţii, iar pentru obţinerea acesteia, trebuie intrat în graţiile celui sau celei ce poate să o dea. Deci, totul se plăteşte. Şi scump. În cazul concret, posesorul forţei intelectuale de muncă nu şi-o poate vinde decît vînzîndu-şi, odată cu ea, şi conştiinţa. Găsind, prin intermediul unei conaţionale, patron, „liberul" nostru emigrant se va conforma necondiţionat pretenţiilor acestuia sau va rămîne din nou pe drumuri, fără nici o şansă de-a obţine de lucru altceva, mai convenabil.

Cum anumite interese de moment ale magnatului Dupic cer ca angajatul să demonstreze, cu exemple româneşti, ...„calităţile orientării socialiste", jurnalistul improvizat, fugit din ţară tocmai pentru că nu suporta „stihia planificatoare", se vede constrîns, sub ameninţarea cu moartea prin foame, să scrie — „liber" — exact contrarul a ceea ce pretinde a crede. Dacă vreodată patronul va găsi cu cale ca socialismul să fie combătut, mercenarul îşi va (re)orienta „conştiinţa" în consecinţă. Dar în nici un caz înainte ! Nu fără a fi, eventual, „bubuit", în ambele cazuri, într-un alt organ de presă, tot dintr-ale lui Dupic.

„Voi fi cinic — îi spune potentatul virtualului său angajat — credeţi ce doriţi, dar scrieţi-mi un set de zece articole de stînga, în care să arătaţi, fără a exagera, firesţe, avantajele socialismului". Liber să gîndească ce vrea, năimitul va scrie, natural, ce i se cere.

Mai tîrziu, Ovidiu Petrescu va afla, cu stupefacţie, că nici măcar în sfere abstracte, în zonele conştiinţei pure, în ordinea spiritului, libertatea nu se exercită fără un anume control.

Pentru a „redobîndi dimensiunea spiritualului, a valorilor eterne", profesorul de filozofie Stiopul se integrează într-o eclezie. Ca liber-cugetător, el se simte ameninţat a-şi pierde identitatea.

Necesităţi lăuntrice îl împing să caute o „ordine", o „necesitate", la care „să consimtă". „Ai să vezi — îi zice lui

Scanned with OKEN Scanner

Ovidiu Petrescu — cum, încetul cu încetul, te înconjoară un concept spiritual mai înalt, al unei necesităţi... oarecum obiective". Necesitatea, aşadar, nu poate fi eludată. Pînă şi gîndirea funcţionează, înscriindu-se necesarmente pe anume coordonate obiective.

„Dar asta — exclamă apologetul «determinării libere» — am auzit-o de la comunişti [...] !" Înţeleasă aşa cum o înţelege Ovidiu Petrescu, libertatea de conştiinţă nu are cum să-şi creeze instrumentele necesare pentru „înfrîngerea dogmei".

Invalidînd modul utopic de înţelegere a libertăţii, piesa lui Paul Everac învederează totodată imposibilitatea eludării apartenenţei naţionale. Schimbîndu-şi modul de existenţă şi chiar numele, românii stabiliţi la Paris nu încetează, prin aceasta, de a fi români. Marcată, firește, de opţiunea făcută, firea lor păstrează inevitabil componente specifice psihicului noţiunii de care s-au desprins. Oricît şi-ar propune-o, şi şi-ar spune-o, Ovidiu Petrescu nu devine „un om universal". Conaţionalii săi lucizi ştiu aceasta, şi unul dintre ei i-o declară, explicit: „Te zbaţi degeaba, dragul meu. Ţara o cărăm în noi. N-o mai putem lepăda, orice-am face". Argumentarea acestei aserţiuni e încredinţată însăşi desfăşurării piesei, prin care sînt urcate pe scenă personaje în ale căror suflete ţara părăsită sîngerează secret, continuu, asemenea unei răni de nevindecat.

Neformulat, mesajul piesei emană din toată alcătuirea ei, din tot ce trăieşte şi descoperă personajul central.

În sala de teatru, spectatorul vede cum Ovidiu Petrescu se ratează — inevitabil — alergînd, pe alte meleaguri, după năluca libertăţii nedeterminate social şi istoric. Problematică, fără a fi discursivă, piesa vehiculează idei prin zugrăvirea de climate, prin construirea de scene vii. Graţie puterii sale de a-i face pe spectatori să „vadă idei", *Un fluture pe lampă* e nu numai una dintre piesele lui Paul Everac cele mai rezistente şi reprezentative, dar şi o izbîndă notorie a teatrului românesc ideologic de astăzi.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, vol. I, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Bucureşti, 1982, pp. 313—317.]

Scanned with OKEN Scanner

CITITORUL DE CONTOR

RADU ALBALA

[UN «SYMPOSION» INSUFLEȚIT CU MIJLOACELE ARTEI][15]

[...] A îndeplini toate îndatoririle de conștiință, fără a trăi și a crea, era cu putință doar în concepția medievală, și doar pe calea sihăstriei. Dar a trăi și a crea, fără a înlătura îndatoririle față de conștiință, a găsi calea aceea minunată care duce „*per angusta ad augusta*", iată preocuparea care străbate, încă din cele dintîi file ale sale, istoria filozofiei și a literaturii. *Cititorul de contor, Inspectorul de poliție, Călătorie în jurul odăii mele, Faust, Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul, Dioptru* sau *Oglinda lui Filip Solitarul,* ascetul bizantin din secolul al XI-lea *id est* înfruntarea omului cu propria sa conștiință, o temă pe care e suficient s-o evoci ca să-ți vină, precum Elenei Dudeasca, sora bunicăi lui Ghica, amețeala, numai gîndindu-te la „evghenia" familiei ei. O temă literară pe cît de nobilă, pe atît de fecundă, mai ales în perioade istorice. Cînd răsturnarea valorilor sociale a pus sub semnul întrebării valabilitatea noilor valori morale, ce le-au înlocuit, la rîndu-le, pe cele vechi, rezistența lor la confruntarea cu acel „nucleu de etern" aflat în toate sistemele de valori etice — de la cele douăsprezece, sau de la altele, încă și mai străvechi, table ale legii și pînă în zilele noastre. O temă care, tocmai prin noblețea și prin fecunditatea ei, nu se putea să nu-l solicite pe aprigul, pe neastîmpăratul „*debatteur*" de idei al teatrului nostru contemporan, Paul Everac.

E o zi ca multe altele. Arhitectul-profesor, de-a lungul unei cariere încununate de succes, a demolat mahalale insalubre și a tăiat noi și luminoase magistrale, a întemeiat o familie, a crescut doi băieți și o fată, aflați și ei, acum, la

[15] Cronică prilejuită de premiera piesei, în regia autorului, pe scena Teatrului Mic din București, la 19 martie 1978.

Scanned with OKEN Scanner

vîrsta adolescenței, își iubește soția, deși, ca omul, își mai permite și el, nu-i așa, cîte un „lux"... Și, deodată, apare „cititorul de contor". Și întrebările încep să curgă, una după alta. Oare, în ardoarea lui de a promova noul urbanistic, constructorul n-a călcat în picioare, cu prea multă dezinvoltură, acele vestigii ale trecutului ce întruchipau însăși istoria unui oraș și a unei civilizații ? N-a zdrobit el, oare, cu aceeași brutalitate, pe înșiși oamenii care susțineau puncte de vedere deosebite de ale sale ? Implacabilitatea aceasta a lui e, oare, exclusiv profesională, nu a fost ea impulsionată și de o mai mult sau mai puțin amabilă implacabilitate de a răzbi cu orice preț și prin orice mijloace ? Și, dacă se vădește vinovat, a făcut-o, oare, deliberat, sau, într-adevăr, nici o construcție nu e posibilă, fără a se zidi într-însa unul sau mai multe, mult mai multe trupuri de jertfă ? Aceasta e ideea centrală, în jurul căreia, în fața „tribunalului de conștiință", a „înfricoșatului giudeț" care e „cititorul de contor", arhitectul își apără și alte procese, subsidiare : poziția lui în viața lor de familie, relațiile cu soția, educația dată copiilor — roadele mai puțin fericite ale tuturor, acestora din urmă, relații. Căci copiii lui nu sînt „reușiți" : unul dintre ei a luat calea pribegiei, ajungînd în marginea societății, fata s-a încurcat cu un derbedeu, băiatul al doilea, Octav, pe care arhitectul l-ar fi dorit continuatorul operei sale, nu e decît un tînăr debusolat, pe care vîrsta întrebărilor îl prinde nu numai neînarmat, ci chiar plin de o mai mult decît juvenilă repulsie față de armele cu care el, taică-său, a biruit. Pînă și Clara, fata pe care, în lipsa soției, o primește în alcovul conjugal, fata care, pe cînd îi fusese, cîndva, studentă, îl iubise, îl admirase, azi îl disprețuiește. Și ce se va alege, după dispariția arhitectului, din opera și din viața lui, pe acest pămînt ? Răspunsul e tulburător : oamenii vor zice că a fost un mediocru profesionist, iar familia va regreta doar dispariția solidului sprijin material pe care el îl reprezenta. E drept, oare, să fie așa ? Merită arhitectul să „plătească" atît de scump, a înregistrat corect „contorul" contul lui creditor și debitor ?

Zestrea de intelectual a lui Paul Everac ferește această dezbatere de orice schematism, căci nimeni nu iese nici alb, nici negru, din pretoriul judecății. Sentința e doar sugerată, iar tribunalul „rămîne în pronunțare", în conștiința fiecărui spectator ce părăsește sala de spectacol. Iar zestrea de artist

Scanned with OKEN Scanner

a aceluiași știe să însuflețească acest „symposin" cu mijloacele specifice ale artei dramatice ; „colaborînd fericit" cu regizorul, care nu e altul decît autorul însuși, el ne face să „vedem idei", păstrîndu-se în permanență pe linia discreției specifice unei asemenea viziuni, discreție cu atît mai impresionantă, cu cît e mai catifelată — însușire predominantă a întregului spectacol [...].

Reținem [...] o scenă : arhitectul ia parte la o ceremonie funebră ; mereu mai intrigat, pe măsură ce cortegiului i se alătură prieteni, membri ai familiei, la urmă, însăși soția lui, bănuită de o gravă maladie, arhitectul constată, în sfîrșit, cutremurat, că asistă la propria sa înmormîntare. Într-o lucrare dramatică lipsită, ca aceasta, prin definiție, de firul epic creator de palpitante „lovituri de teatru", autorul-regizor găsește, totuși, prilejul de a ne oferi surprinzătoare răsturnări de situații : desigur că una e semnificația unui dialog ca „Dezbracă-te, draga mea ! / — Chiar trebuie s-o fac ?" într-o anume lumină de rampă, și alta, într-o altă lumină („Să mai ascultăm o dată ; nu schimbăm" — aici, să ni se permită un tic de vechi redactor : nu „schimbăm", ci „modificăm" trebuie spus acolo — „nici un cuvînt", zice „cititorul de contor"), în care femeia e o pacientă aflată în consultație la medic ; asemenea momente, în care aura de idei prinde trup scenic, sînt numeroase în spectacol. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1978, pp. 25—27.]

N. CARANDINO

[O TRAGEDIE CREATOARE CARE NU SE MĂRTURISEȘTE DECÎT PRIN FAPTĂ]

În producția dramatică a lui Paul Everac, piesa *Cititorul de contor* ocupă un loc aparte. Autorul a simțit de două ori nevoia să o pună personal în scenă, după ce alte încercări ale profesioniștilor i s-au părut neclare, incomplete sau eronate.

[...]

Scanned with OKEN Scanner

Misiunea unei regii de calitate este, în primul rînd, aceea de a simplifica, de a scoate în relief esențialul. Această misiune este cu atît mai imperioasă cînd textul este stufos și cînd probleme de amănunt și schimbări de perspectivă riscă să-l inducă în eroare pe spectator. Fiindcă spre deosebire de piesa lui Pirandello în care personagiile caută un autor, în piesa lui Everac, autorul își caută, cu disperare, personagiile. Așa se face că după ce a scris piesa, după ce a pus-o în scenă, Paul Everac simte nevoia să ne explice în program „despre ce e vorba". Să fim de la început înțeleși. *Cititorul de contor* [16] este departe de a fi o piesă de consum curent care să-și epuizeze, la o lectură superficială sau la o vizionare distrată, adevăratele ei sensuri.

Paul Everac a vrut să ne înfățișeze teatral drama creației, a veritabilei creații, a celei „cu risc existențial". Pentru el, creatorul Gheorghe Jinga este personaj central (și real în același timp) toate celelalte, cîte plutesc în domeniul ipotezei sau al posibilului, servind să-i ilustreze zbuciumul multiform și inevitabil. Piedicile pe care le întîmpină (familiale, profesionale, sociale) sînt plata drumului pe care și l-a ales. Cititorul de contor, adică întruchiparea conștiinței de sine a creditorului de viață, și, pe alocuri, a destinului își permite să iasă din primul plan ca să revie mereu mai exigent, să lase impresia că a dispărut în neant ca să reapară necruțător. Inextricabilele dificultăți în care se zbate arhitectul nu sînt decît acompaniamentul în surdină al tragediei creatoare care nu se mărturisește decît prin faptă. Autor dramatic pînă la urmă, Paul Everac a dat consistență cît de cît teatrală personagiilor suscitate de imaginație. Ba unele dintre ele (ca fiul Octav, ca viitorul logodnic Șerban) au atîta culoare reală cît este necesar ca să prindă visul abstract configurație de viață contemporană... [...]

[16] Reluarea în timp a acestei piese, cu titlul menționat sau sub emblema „Armistițiu cu diavolul" a constituit un bun prilej pentru critică de a o aprecia din diferite unghiuri de vedere. Astfel, dacă uneori, se remarcă „tehnica aplicată metaforei" (Ionuț Niculescu, în *Teatrul*, nr. 3, martie 1976, p. 19), în viziunea anumitor critici, fără a se nega posibilitatea încheierii unui „armistițiu cu diavolul", văzut ca act necesar creativității, se insistă pe criza morală, personajul „cititorului de contor" fiind un *„alter-ego*, o înaltă instanță morală a fiecăruia dintre noi". (Victor Parhon, în *Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1977, p. 41.)

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, piesa, interesantă, în primul rînd, prin gîndurile adeseori neașteptate pe care le suscită, a fost pusă în scenă de autor cu scopul de a epuiza simboluri și elucidări posibile. Din păcate „mai binele" este cîteodată dușmanul „binelui". Așa se face că mesajul textului s-a pierdut în dezechilibrate întîrzieri la amănunte și într-o grijă permanentă de a „salva" Cuvîntul prin Mișcare. În teatrul jucat, explicația nu se cuvine să aibe preeminență asupra comunicării.

[Reprodus din *Steaua*, anul XXIX, nr. 6, iunie 1978, p. 62.]

OV. S. CROHMĂLNICEANU

[O COMEDIE TRAGICĂ]

La prima vedere, comedia tragică *Cititorul de contor* este ușor reductibilă la un model întîlnit adeseori în istoria dramaturgiei. Într-o lume care trăiește foarte mulțumită, ignorîndu-și adevărata natură, pătrunde acel *eiron*, personajul înzestrat cu facultatea de a tulbura calmul bazat pe neștiință și a face să iasă la iveală reala față a lucrurilor. Nu alta e structura numeroaselor comedii ilustre, unde impulsul acțiunii îl dau spirite maliționase, experte în fațeții, ca Puck și Prospero, sau valeți inteligenți și șireți de tipul lui Sganarelle.

Dar în datele ei concrete, piesa lui Paul Everac prezintă niște particularități pline de semnificație. Să observăm, întîi, că „cititorul de contor", ca personaj, pare să aparțină lumii reale ; îl vedem în carne și oase pe scenă, e un amploiat politicos, șters, îmbrăcat mereu cu același raglan, anonimizator ; dealtfel, n-are nume. Ascultă de legile fizice, sună și așteaptă să i se deschidă spre a intra în casă, e incapabil, deci, să treacă prin ziduri ca eroul lui Marcel Aymé. În final, revine, tot ca o prezență credibilă : e bărbatul gentil, care s-a oferit să le transporte cu mașina, de la mare, pe soția și fiica eroului.

Să băgăm însă de seamă că *eiron*-ul poate să fie și o făptură supranaturală. Cunoaște astfel uluitor de exact și amănunțit viața secretă a personajului principal, renumitul arhi-

tect Jinga. Cînd socoteşte de cuviinţă, are mijloacele de a-l face pe acesta să trăiască virtualitatea ca realitate efectivă ; la voinţa „cititorului de contor", Jinga parcurge evenimente viitoare ale existenţei sale, devine martorul propriei lui morţi, ba îşi poate contempla posteritatea. Personajul fără nume apare şi dispare instantaneu, asemenea unui spiriduş, vorbeşte premonitoriu, oracular, ca şi cum ar cunoaşte voinţa zeilor şi ar avea de îndeplinit o misiune din partea lor. Pînă şi reîntoarcerea finală sub altă înfăţişare îi conferă atribute supraumane ; de el a depins, aflăm, viaţa doamnei şi a domnişoarei Jinga, care puteau pieri într-un accident rutier. În al treilea rînd : natura ambiguă a *eiron*-ului permite piesei să observăm mai multe interpretări, iar pluralitatea lor îi conferă acesteia complexitate intelectuală şi profunzime, justificînd totodată o asemenea ediţie „comentată".

Să admitem că „cititorul de contor" ar poseda puteri supranaturale. Sîntem înclinaţi, atunci, pentru a împăca simţul nostru realist, să vedem în personaj o convenţie literară sau mai exact, un simbol. Arhitectul Jinga, în plin succes al carierei, pare să fi săvîrşit şi nu puţine acte reprobabile : a fost adesea gata să treacă peste orice ca să-şi împlinească proiectele cutezătoare ; a demolat casa Halunga, o adevărată bijuterie, a produs necazuri multora şi a risipit sume mari, obţinute prin exagerarea gustului pentru grandios. Cînd era mic şi sărac, fura mîncarea fratelui bolnav ca să-şi astîmpere foamea. Şi-a abandonat repede iubirea din tinereţe, instalîndu-se într-o căsnicie avantajoasă şi comodă. N-a prea dat atenţie educaţiei copiilor ; fiul cel mai mare, scandalagiu şi bătăuş, îşi prelungeşte indefinit şederea în Occident, unde pare că are de gînd să rămînă. Fata s-a încurcat cu un golan, şmecher, brancardier la Salvamar şi a rămas însărcinată. Băiatul celălalt, student, stăpînit de idei nihiliste, nu mai are chef să termine arhitectura.

„Cititorul de contor" poate să fie, în această perspectivă un executor al ordinei imanente. El vine să-i reclame lui Jinga scadenţa faţă de viaţă, cît a consumat din bunurile ei şi n-a plătit încă. Ipoteza sugerează un echilibru al plăcerilor şi suferinţelor într-o existenţă, primele compensîndu-se cu ultimele. Ca să achite cît arată contorul, bănuitorul Jinga e îndemnat de misteriosul slujbaş să accepte diferite nefericiri,

Scanned with OKEN Scanner

fie aflînd că soţia îl înşela, fie că ea va muri bolnavă de cancer, fie că fata lui „pură" a ajuns o destrăbălată, fie că băiatul de la Paris e victima tuturor golanilor, care-l snopesc în bătăi fără milă ş.a.m.d. Slujba „cititorului de contor" insinuează ideea unei scadenţe a datoriilor. Autorul mizează pe analogia planului practic şi a celui moral, pentru a scoate efecte comice. În egală măsură confuzia capătă de la un moment dat o încărcătură tragică. Probleme existenţiale cu grave implicaţii etice sînt puse în termeni funcţionăreşti şi bagatelizate ironic-dureros. Iată pentru ce asistăm la o comedie tragică. Interpretarea pe care am schiţat-o împinge piesa — cum am văzut — spre social şi moral. Executorul datoriei lui Jinga, prin funcţia lui, presupune o instanţă publică. De aici şi anonimatul. Plata în suferinţă implică neapărat o lege morală, după care ispăşirea răscumpără vina.

Dar a păcătuit oare chiar atît de grav eroul ? Şi numai despre asta e vorba ? Examinînd piesa îndeaproape, vom constata că nu. Unele acte ale lui Jinga pot părea josnice, însă doar într-o anumită perspectivă. Alta le schimbă sensibil caracterul. S-ar putea ca Jinga să aibă dreptate cu proiectul său grandios de magistrală ; o societate nouă are nevoie de asemenea opere pe măsura idealurilor ei ; oponenţii sînt siliţi să recunoască, după un examen mai serios al argumentelor, că multe critici au fost interesate şi răuvoitoare. Ceea ce pare o trădare conjugală nu e exclus să ascundă un lucru teribil : bănuiala doctorului Negrin că soţia arhitectului are o tumoră malignă la gît.

Actele curtenitoare ale medicului maschează o anchetă discretă, dictată de răspunderea profesională. Şi în dialogul cu fiul său Octav, studentul apatic, arhitectul încetează, de la un moment dat, să dea impresia conformistului, dovedind eroism stoic. Tot ce i se întîmplă lui Jinga poate căpăta şi o explicaţie strict realistă.

Ne mişcăm, de fapt, într-un plan al vieţii interioare. „Cititorul de contor" e doar o proiecţie a conştiinţei eroului, personificată fizic, aşa cum se obişnuieşte în teatrul modern. Procedeul face cu putinţă explorarea universului lăuntric şi pe scenă, lucru care părea exclus pînă la Strindberg şi expresionişti. În această nouă interpretare, întîmplările prezentate ar fi un vis sau simple închipuiri ale eroului, atunci cînd se

Scanned with OKEN Scanner

gîndește la viața sa. Întoarcerea familiei de la mare pune capăt activității imaginative și-l readuce pe Jinga în planul realității obiective. Cine ar fi atunci *eiron*-ul, „cititorul de contor" ? Am putea să-l privim ca pe o conștiință a Răului. O atare interpretare deplasează sensul piesei dinspre social și moral către existențial. Jinga este „azvîrlit" în viață, după o expresie consacrată. Vrînd, nevrînd, prin însuși faptul că trăiește, existența lui stă, fatal, sub semnul binelui și al răului amestecate inextricabil. Într-o clipă de luciditate, sau, mai precis spus, avînd revelația ființei sale autentice, ca să folosim expresia adecvată, adică imaginea nedreptăților, orbirilor, lașităților, pe care existența lui le-a implicat, Jinga își contemplă existența. Concomitent întrevede cum hazardul ar putea să imprime, oricînd, vieții sale o desfășurare tragică, reversul celei norocoase de pînă acum. „Cititorul de contor" e în Jinga și-l face să trăiască situații ipotetice, toate produsul conștiinței, funcționînd sub semnul recunoașterii Răului, ca risc al vieții însăși.

Mai îmi vine în gînd o interpretare, Jinga e un alt Meșter Manole. Dacă a împlini ceva pe pămînt înseamnă a provoca un dezechilibru în natură și a declanșa tot felul de alienări, împotriviri și catastrofe — așa cum îi explică eroul lui Octav — creația se plătește obligator cu sacrificii. Jinga își asumă destinul său de om, tragismul și noblețea soartei umane. Citarea lui Blaga în aceeași scenă nu e fără rost. Însăși concepția oarecum bogomilică a răului necesar și inerent faptei creatoare aparține interpretării pe care mitul Meșterului Manole a căpătat-o din partea poetului.

Să ne amintim apoi că Jinga, ca arhitect, are aceeași meserie cu a eroului legendar. Finalul piesei confirmă o astfel de interpretare : Jinga execută un omor simbolic al „cititorului de contor". „Ca să pot exista și crea — îi spune el înainte — dumneata trebuie să dispari de tot."

Actul creator presupune suspendarea conștiinței Răului, ca socoteală de plătit pentru împlinirea aspirațiilor omenești, e o biruință, fie și temporară, asupra neantului. „Cititorul de contor" reapare. Eroului îi e frică de el, dar se stăpînește și-l tratează bărbătește. Activitatea creatoare, munca, trece înainte de orice. „Socoteala", plata, indicată de contor, e

Scanned with OKEN Scanner

amînată, ultimul gest al lui Jinga — Manole propune o „remiză" pînă la terminarea Magistralei.

Ar mai putea exista şi alte interpretări, fiindcă Paul Everac a scris o piesă interesantă, substanţială, cu o textură speculativă de o remarcabilă bogăţie.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, vol. 2, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Bucureşti, 1982, pp. 111—115.]

Scanned with OKEN Scanner

VIAȚA E CA UN VAGON ?

ION COCORA

[UN LUNG ȘI DINAMIC MONOLOG]

Doar pentru cine privește la suprafață *Viața e ca un vagon ?* [17] se poate crea impresia că Paul Everac a scris o piesă de o factură singulară în creația sa. Altfel, în subteran, recunoaștem aceeași rigoare în demonstrație proprie pieselor-eseu, dramaturgul urmărindu-și la fel de programatic și aici tema. Este adevărat că mijloacele la care apelează diferă, de astă dată, de cele din *Un fluture pe lampă* și *Cititorul de contor* ; genul de reportaj dramatic popular obligîndu-l la un limbaj teatral mai puțin elaborat, la un plus de spontaneitate în replici și reacții. Însăși structura mozaicală a piesei, faptul că abordează aspecte și atitudini de viață multiple, care de care mai neașteptate și contradictorii, a cerut, dealtfel, o modalitate de tratare orală, susținută pe inventivitate și culoare verbală, deseori chiar și pe un anumit pitoresc dialectal, dar și pe diversitate caracterologică și imprevizibilul și hazul unor situații. *Viața e ca un vagon ?* [18] e în fond un lung și dinamic monolog, o confesiune alertă a lui Teodor Frențiu, muncitor la U.V.A., un personaj original, înzestrat cu inteligență și umor, neconformist, care nu acceptă compromisul, nici lucrul făcut pe jumătate, care acționează în numele omeniei și pentru omenie cu înțelepciune și bun simț. Puterea lui de convingere e cu atît mai mare, cu cît nu-și demonstrează adevărul prin ipoteze abstracte, nu se com-

[17] Dintre obiecțiile aduse la adresa compoziției acestei piese pot fi amintite următoarele : „1) prea se vrea pe toată întinderea cu «poantă» ; 2) fauna pe care o înfruntă [...] Teodor Frențiu e adeseori forțat «de-ocheată» și prea a fost adusă cu grămada într-un vagon de dormit și de aceea 3) cele spuse de eroul comediei spre final — că nu fauna respectivă e caracteristică, și acesta e un adevăr, pentru societatea noastră de azi — par a fi lipite, nu conving." (Cornel Banu, în *Familia*, seria a V-a, anul 11 [111], nr. 1 [113], ianuarie 1975, p. 12.)

[18] Stagiunea 1973—1974.

Scanned with OKEN Scanner

plică pentru a ajunge la el, ci urmează calea confruntării cu viața, cu faptele ei cele mai simple. Piesa nu are propriu-zis un conflict, nici măcar o fabulă, practic fiind foarte greu de povestit, căci împrejurările cu care personajul central vine în contact nu au caracterul unor situații-limită, nu angajează prefaceri de conștiință, ori acte decisive, ele rămîn pur și simplu niște pretexte prin care se înfierează birocratismul și superficialitatea la locul de muncă, măruntele neglijențe și aranjamente, căpătuiala, adică acele infirmități morale ce marchează grav cîteodată existența cotidiană a omului contemporan. Personajele în cea mai mare parte nu depășesc nici ele un nivel pretextual, sînt pronunțat ilustrative, mai exact un *dat* etic, fiecare constituind o verigă în lanțul de „metehne" scoase în evidență, uneori cu umor, alteori, cu amărăciune, de o conștiință lucidă de muncitor. De pildă, în piesă nu au loc deveniri, cu excepția soției lui Frențiu, personajele rămîn aceleași deoarece dramaturgul nu intenționează să producă transformări în ele, ci în spectatori, demersul scenic realizîndu-se în permament dialog cu sala, spectatorii sînt, în ultimă instanță, aceia care cîntăresc și califică actele. Pornind deci de la o comandă precisă, propunîndu-i-se un subiect chiar, Paul Everac descoperă o formulă de teatru de efect, depășește semnificația reportericească a datelor relatate, conferindu-le o dimensiune socială și umană importantă. Fiindcă relatările doar aparent se fac întîmplător, nelăsînd să se întrevadă vreo tendință de organizare a lor în raport de dubla semnificație conținută de titlu [...], în esență însă sînt diriguite cu un singur simț al compoziției, fiind filtrate pînă în amănunt prin conștiința comunistului Frențiu și atingînd tensional starea de spirit a acestuia. [...]

[Reprodus din Ion Cocora, *Privitor ca la teatru*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, pp. 222—224.]

•

MARIUS ROBESCU

[...] Piesa lui Paul Everac s-a vrut o apologie a bunului simț popular. Eroul său seamănă, prin urmare, cu Păcală (un Păcală ardelean), e

Scanned with OKEN Scanner

bun de gură, vioi și atent la ce se petrece în jur. Se prezintă el însuși ca un om obișnuit, ceea ce nu înseamnă că, în anumite împrejurări, nu poate fi socotit erou. E, bineînțeles, avizat asupra acestui aspect al chestiunii. [...]

[...] Desigur, ceea ce face Paul Everac avînd firul acesta în mînă nu e totdeauna reușit și de bun gust. Hristofenia Oghină și Iulia Zîmbrișteanu, cele două personaje bovariene, nu depășesc condiția de simple argumente într-o demonstrație. Dar cel puțin trei fiziologii sînt remarcabil compuse. Mai întîi, achizitorul de la Comcar, hoț primitiv și grosolan, plin totuși (ca unele personaje cehoviene sau gorkiene) de duioșie și dragoste față de sine. „Sînt un om" exclamă el, povestindu-și josniciile și rîgîind de atîta importanță. Tot așa inginerul chimist, ajuns aproape de alienare, din pricina obsesiei lui științifice și a indiferenței celorlalți. În fine, profesoara de filozofie, mașină de decupat și de mortificat fraze, acele fraze, anume, al căror rost, cînd au fost scrise, era să-l facă pe om mai uman. În ea, mai cu seamă, mi s-a părut că recunosc o veche cunoștință. În ansamblu, se poate spune că această comedie e un lung discurs moral al autorului, care, prin intermediul personajului său, captează nenumărate fire (chiar prea multe), prinzîndu-se și pe sine în cadril. Ingenioase sau nu, factice ori ba, importante sînt acele atribute de actualitate; ele îi vor asigura, probabil, succesul de sală care se întrevede.

[Reprodus din *România literară*, anul VII, nr. 5, 31 ianuarie 1974, p. 20.]

Scanned with OKEN Scanner

ACORD

MIRA IOSIF

PIESĂ-ESEU DESPRE „NOI" ŞI DESPRE „EI"

Noua piesă a lui Paul Everac, *Acord*, care, de fapt, nu e chiar nouă — publicată mai demult, reprezentată mai de curînd (Arad) şi vrăfuită, mult timp, împreună cu încă alte cîteva, inedite, în dosarele dramaturgului, a văzut, în sfîrşit, lumina şi deplina autoritate a rampei, pe prima noastră scenă.

E o piesă care ne confirmă din nou filonul solid, de bună sorginte şi tradiţie, al „piesei de idei", al piesei-dezbatere, al piesei-conversaţie, filon cu perseverenţă explorat şi cu rezultate interesante exploatat, pe o mare parcelă din întinsa epocă dramatică a lui Paul Everac. Fanatic al polemicii, angajat al discursului filozofic şi sociologic, analist al fenomenului socio-cultural contemporan, Paul Everac continuă, de fapt, în *Acord*, suita concluzionărilor sale dramaturgice urmîndu-şi pasiunea mărturisită pentru eseul dramatic, demonstrată în piese mai vechi, de la *Costache şi viaţa interioară* şi *Patimi* la *Viaţa e ca un vagon ?* şi *Cititorul de contor*. Întîlnim aici teme-obsesie ale scriitorului şi situaţii-clişeu ale dramaturgului. Temele sînt fundamentale, raportate deopotrivă la determinarea noastră ontologică şi istorică, individuală şi colectivă, problemele atacate sînt majore, acute, vizînd raporturile conştiinţei şi existenţei sociale, ecuaţia libertăţii şi a necesităţii, comandamentele opţiunii, raţiunile etice ale fiinţării demn justificate şi mobilurile comuniste ale devenirii : situaţiile sînt, însă, uneori, minore, lipsite de suflul valorizărilor generalizatoare, alteori, diurne şi vulgare, voit vulgare, în determinarea conceptuală a unor zone din ambianţă, fără a izbuti, totuşi, să depăşească faptul divers şi culoarea picanteriei gratuite. Piesă-eseu despre „noi" şi „ei", sau, ca să-l citäm pe dramaturg, „despre conştiinţa cri-

Scanned with OKEN Scanner

tică şi conştiinţa revoluţionară", de fapt, despre raporturile complexe dintre lumea socialistă şi cea a societăţii de consum, dintre omul unidimensional şi cel produs de societatea socialistă multilateral dezvoltată, *Acord* este, evident, o dramă cu teză ; o demonstraţie, o expunere extrem de interesantă, solid şi, pe alocuri, strălucit argumentată, a crizei valorilor în Occident, o trecere panoramică în revistă a problemelor cotidiene şi de perspectivă, ce se ridică în faţa unui „*français moyen*" (ca şi în *Fluturele pe lampă,* Franţa şi francezii simbolizînd, pe drept, lumea de la soare-apune), amestecîndu-se, de-a valma, în şuetă şi în discuţie, mai puţin în polemică, ezitarea între un radicalism bine temperat şi contestarea lui „papà", nihilismul celor care au profesat „maiul '68" şi evocarea nostalgică a vremurilor eroice ale Rezistenţei, ipotezele de prospectivare emise, eventual, de *Clubul de la Roma* şi aventurile instinctelor atrofiate de hipercivilizaţie sau pozele căutărilor intelectualiste. Emisarii Occidentului sînt soţii Bonnald, cuplu construit ca un dublu portret-robot, corespunzător sondajelor SOFFRES, dar, în acelaşi timp, personaje vii, pregnant şi dibaci individualizate ; un El şi o Ea pe care putem să-i simpatizăm sau să-i antipatizăm, să ne lăsăm seduşi de farmecul lor sau să-i dispreţuim pentru că sînt robii societăţii de consum. Cuplul oponent, forţa adversă în cîmpul electric al confruntării, sînt soţii Oniţă ; cu ei şi prin ei intră în scenă lumea construirii şi construcţiei noastre. Trebuie spus cu sinceritate că aici apare punctul nevralgic al piesei, densitatea problemelor, profunzimea analizei psihologice, concluziile radiografiilor etice, valabile şi serioase, pe plan conceptual, negăsindu-şi destulă acoperire în caractere şi situaţii. Aici apare clişeul fabulaţiei, fiindcă soţii Oniţă vin din „camera de alături", cu discursivul a-teatral, cu aceleaşi probleme ale incompatibilităţii între „a fi" şi „a avea", cu acelaşi conflict subtil, dar insuficient conturat pentru o concluzie dramatică şi neconstituit în *agon* şi anume, decalajul dintre trăirea prudentă, măsurată în calcule conjuncturale, şi combustia total dăruită cauzei comuniste. Între membrii familiei Oniţă, cinci la număr, se iscă conflicte diverse, confruntări variate şi, evident, semnificative pe scara contradicţiilor neantagoniste, specifice unei lumi în vitală efervescenţă, dar ele rămîn la stadiul enunţului, al sesizării sociologice, caracterele fiind categorii, iar relaţiile dintre ele,

Scanned with OKEN Scanner

lipsite de plasticitate. Stratagema folosită de Ştefan Oniţă, purtătorul de cuvînt al lumii de la soare-răsare, „de-a vorbi în clişee", pentru a se putea, în acest timp, „gîndi" la toate ale sale, scuza sa, „clişeele îmi dau timp de gîndire", dacă izbuteşte să-l păcălească pe Gaspard Bonnald, vechiul lui camarad de *maquis* şi actualul său oaspete în periplu turistic prin Balcani, e, în schimb, semn că personajul „umblă cu cioara vopsită" — ca să folosim limbajul pitoresc al Milicăi, personaj descins parcă din „vagonul" care e, la o adică, viaţa, şi care reprezintă, în ordinea clasificărilor psiho-sociologice, bunul-simţ al omului din popor. Cu toată această neîmplinire — care apleacă puţin talgerul nostru, în balanţa ce vrea să măsoare problemele, întrebările, răspunsurile ce şi le pun două lumi, două moduri de existenţă în opoziţie — *Acord* rămîne o operă de reală importanţă în teatrul lui Paul Everac. Pentru atacarea ambiţioasă a temei, pentru calitatea intelectuală a dezbaterii, suplă şi nuanţată, pentru caratul de actualitate, minereu preţios în zăcămîntul dramaturgiei noastre, şi cu perseverenţă căutat de acest fecund şi laborios scriitor şi observator al vieţii. [...]

[Apărut în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1977, pp. 17—19. Reprodus din vol. Mira Iosif, *Teatrul nostru cel de toate serile. Interpretări scenice 1967—1977*, Editura Eminescu, colecţia „Masca", Bucureşti. 1979, pp. 36—39.]

FLORIN TORNEA

[O REPLICĂ A „FLUTURELUI PE LAMPĂ"]

Prima lucrare dramatică trecută de Teatrul Naţional din Bucureşti pe afişul noii sale stagiuni, *Acord* de Paul Everac, descinde din zona de cercetări şi dezbateri întreprinsă de autor cu prilejul scrierii *Fluturelui pe lampă;* îi este, am putea spune, o replică. Mai puţin dispusă la fastuos, culoare şi efecte de mare spectacol, *Acord* cumpăneşte polemic — cel puţin în datele nemijlocite ale subiectului — de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, între modul de viaţă, concepţia asupra problemelor vieţii dominante în lumea societăţilor de consum a Occidentului şi modul lumii noastre socialiste de a fi şi de a aspira să fie. În *Fluturele pe lampă*, observaţia dramaturgului se concentra asupra strălucirilor calpe, sub vălul orbitor al cărora se consumase, acolo, cele mai amare şi sumbre aventuri ale prăbuşirilor fără întoarcere, şi se lăsau descoperite, în chiar mediul celor ce stăpînesc şi manevrează aparenţele strălucirii, climatul şi sentimentul stagiunii, al dezagregării, al derutei. Dimpotrivă, poate chiar deliberat, contrastant, în *Acord* — întîmpinaţi de o atmosferă aparent aspră, zgîrcită în expansivităţi, străbătută, în aspectele ei imediate, de stări şi tensiuni contradictorii — asistăm la o dramă a solidarităţii şi închegărilor sociale, a purităţii morale, a fermităţii în demnitate, a conştiinţelor. Privirile din afară, cu optica deformată de o filozofie şi o mentalitate prin excelenţă individualiste, înclinate a judeca la suprafaţă stările de lucruri întîlnite, ajung anevoie, poate nici nu ajung să discearnă între ceea ce aparţine procesului de închegare şi verificarea trăiniciei societăţii noastre şi ceea ce este conflict — dramă — în acest proces. De fapt, Paul Everac nu foloseşte aceste priviri din afară (o pereche de turişti francezi, veniţi să-şi întîlnească în ţară, la noi, un vechi amic de luptă şi de visuri din anii Rezistenţei antifasciste), atît pentru edificarea lor, cît şi pentru a accentua distanţele (între aceste priviri şi noi) — distanţe de gîndire, de comportament, de etică, de convingeri, distanţe de experienţă şi destin istoric. De o parte, o lume a dezabuzării deghizate în bravadă sceptică sau cinică, o lume care-şi interzice — ca imposibil — alt ideal decît cel al confortului, al satisfacţiei (şi al destrămării conştiente) — în faptul „de a avea", de a supravieţui şi exista prin casa de bani ; de altă parte, lumea noastră, angajată — în spiritul esenţial certat cu gestica şi verbigeraţia fanfaronă — în osîrdia înnoitoare şi constructivă, în lupta pentru regăsirea omului cu sine, pentru satisfacţia omului de a fi în societate. În această luptă, etapele ascensiunii şi realizărilor sînt legate de moduri felurite de a o concepe şi de a o duce. Şi aceste moduri felurite (modul maturităţii şi experienţei, modul avîntului generos al tinereţii, modul căldurii şi înţelegerii afective, care, în fond, păstrează vie şi proaspătă conştiinţa revolu-

Scanned with OKEN Scanner

ţionară, nasc, în straturile superficiale ale conştiinţelor, neînţelegeri, conflicte ; dincolo de ele — şi dinamica lor — „acordul" este însă perfect, inebranlabil. Eroii, purtători în piesă ai acestor moduri aparent divergente de acţiune, de a construi, de a urmări acelaşi ideal, lasă impresia, cum remarcă un personaj, că se ceartă, în realitate, ei demonstrează.

Atras de această demonstraţie — de dialectica, de logica şi silogistica ei — Paul Everac se simte în largul lui pe planul elocinţei estetice şi adesea pe acela al publicisticii pamfletare. Piesa lui este, din acest unghi de vedere, stăpînită de vervă, bogată în poante paradoxale, mişcată de vivacitatea conversaţiei. Şi mai puţin structurată pe evenimente realmente dramatice. În locul acestora, autorul se mulţumeşte să folosească un mănunchi de atitudini care conturează însă mai degrabă poziţii, categorii ale argumentelor, decît caractere, în toată puterea cuvîntului. (Excepţie strălucită face tipul degajat al bunului simţ popular netrecut prin filtrul intelectualist, al Milicăi, a cărei funcţie este, mai ales, catalizatoare, în universul de idei care mişcă drama *Acordului*). [...]

[Reprodus din *Scînteia*, anul XLVII, nr. 10.920 29 septembrie 1977, p. 4.]

RADU POPESCU

[...] Desigur, că prin înseşi datele sale, conflictul se desfăşoară în lumea ideilor, în abstracţiune şi tocmai de aceea, e păcat că dramaturgul i-a lăsat pe protagoniştii români cam închişi în ei, cam laconici, chiar taciturni, iar piesa, prin structura ei, nu conţine un principiu de dinamism dramatic, situaţii tragice, cum conţine *Un fluture pe lampă*. Este o piesă de autor, o lungă dezbatere, ilustrată prin portrete, cîteva excelente (pe cel al lui Gaspard Bonnald, tip al intelectualului — artist mic burghez al Franţei de azi, superficial, sentimental dar practic, neurastenic, mizantrop, pesimist superficial, uşor alcoolic, inteligent, vorbăreţ şi „grognard", l-ar semna cu amîndouă mîinile orice scriitor francez), unele cam statice, unele (unul) foarte pitoreşti (pitoresc), o

Scanned with OKEN Scanner

piesă în care spiritul autorului, ascuţit, cult, intelectualizat, popular, mustos, îşi dă liber curs, cu precizie, cu supleţe, cu forţă. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXXV, nr. 10.234, 20 septembrie 1977, p. 2.]

BOGDAN ULMU

[...] Firește că dificultatea conflictului principal al piesei coincide cu primejdia tezismului şi o inabilitate scriitoricească ar fi fost, din punctul de vedere al intenţiilor lucrării, catastrofală. Dar nu de abilitate şi de profesionalism duce lipsă Paul Everac ; aşa că superioritatea gazdelor nu ne este impusă de către autor, ci doar *sugerată*. Familia Oniţă nu foloseşte lozinci sau clişee propagandistice, dimpotrivă, nu se sfieşte să recunoască şi chiar să indice în faţa străinilor unele lipsuri care mai există la noi. Mai mult, dialogul nu se poartă între necunoscuţi, ci între doi vechi prieteni, foşti camarazi de *maquis*, dominaţi de bune intenţii, ba chiar de menajamente (polemica fiind aici, ca şi în alte piese ale autorului, specialitatea generaţiei tinere — copiii familiei Oniţă). Dacă adăugăm nivelul ridicat al dezbaterii, uneori chiar filozofic, şi umorul care-o impregnează, în mod necesar, periodic, vedem dar că *Acord* este un titlu demn de reţinut. [...]

[Reprodus din *România literară*, anul X, nr. 38, 22 septembrie 1977, p. 16.]

CĂLIN STĂNCULESCU

[...] Lipsită de dinamismul acţiunii, piesa [*Acord*] trăieşte prin profesionalismul replicii, exagerată nu în puţine momente, tocmai pentru dificila subliniere a conflictului principal. Astfel, demonstraţia etică (fiindcă planul moral este preponderent faţă de evenimente) se diluează pe parcurs într-un joc, uneori atrăgător, dar simplu joc de paradoxuri, metafore, aforisme, comparaţii, vorbe de duh, ce acoperă, mai mult sau mai puţin, intenţiile polemice ale autorului. [...]

[Reprodus din *Luceafărul*, anul XX, 46 (811), 12 noiembrie 1977, p. 3.]

Scanned with OKEN Scanner

PIATRĂ LA RINICHI

RADU POPESCU

[UN PAMFLET DRAMATIZAT]

Cu trei premiere, în actuala stagiune bucureşteană (două dintre ele nu chiar „pe ţară"), Paul Everac realizează o performanţă rareori egalată, dovedindu-se cel mai productiv dramaturg al momentului, titlu preţios, cu condiţia de a fi purtat cu întrebarea interioară mereu trează, dacă nu cumva prea multă productivitate strică. *Acord*, fiind o confruntare de civilizaţii, de regimuri sociale şi de concepţii de viaţă, *Cititorul de contor*, o investigaţie de conştiinţă etică a omului societăţii noastre, *Piatră la rinichi* e o comedie, dramaturgul vrînd, parcă, să ne demonstreze nu numai că e productiv, ci, de asemenea, că e virtuos pe toate strunele lirei dramatice. El cîntă, într-adevăr, pe toate strunele, dar, şi mai într-adevăr, nu tot atît de frecvent, şi nu la fel de melodios, nu la fel de agil, pe toate. În bibliografia care începe să devină enormă, a lui Everac, comedia e reprezentată, dacă nu mă înşel, numai prin două sau trei titluri. Iar în suma de valori a dramaturgiei sale, aporturile comediei aproape nu contează. Şi cred, ba sînt gata să pariez, că dacă autorul va modifica, pe viitor, în bibliografia sa, raportul numeric dintre drame şi comedii, aceasta nu va atrage o modificare a raportului de valori.

De fapt, Paul Everac nu are înclinaţie spre comic, nu are viziune comică a situaţiilor de viaţă, replică şi limbaj comic. El este, aşa cum ne-a dovedit-o, de nenumărate ori şi în chip strălucit, prin dramele sale, un spirit grav, un observator înclinat spre profunzime, un analist al frămîntărilor sufleteşti în clipele de criză dramatică a vieţii interioare. Înclinaţia lui este spre dezbatere, spre sinteza de cultură, spre un idealism activ, viguros şi dur. Dar, în acelaşi timp, scriitorul e un om de spirit, are o puternică pornire polemică, aşa cum au toţi oamenii în care inteligenţa se îmbină cu

Scanned with OKEN Scanner

convingerile ferme și sincere, ceea ce ne-au relevat, uneori cu daune, dramele sale, ca și o captivantă activitate publicistică și eseistică, care nu se poate să nu atingă, după necesități, pamfletul, și să nu caute expresia sarcastică, usturătoare. Pe de altă parte, Everac are o conștiință civică deosebit de vie și de sensibilă, el este un martor atent al vieții sociale, cu frumusețile și cu petele ei, care îl agită și îl frămîntă, neîncetat ; de aici se trage faptul că, nu fără preocupări față de trecut (scurtele sale tragedii istorico-eroico-patriotice, avînd drept eroi pe Horia, Cloșca și Crișan, sau pe Avram Iancu) ca și alte drame mai noi, sînt pagini dintre cele mai admirabile ale dramaturgiei noastre istorice, și este inadmisibil că teatrele nu și le amintesc, sau chiar — cine știe ? — că nu le cunosc, de aici, zic, „vine că" Everac este unul dintre dramaturgii noștri cei mai legați de actualitate, și căruia înfățișarea actualității noastre îi datorează foarte mult.

Acestea însă, nu sînt izvoare nici psihice, nici literare, de care un scriitor devine autor de comedii. Dar sînt izvoare ale unei fabule, ale unui pamflet atunci cînd observația a acumulat argumentele unei indignări irepresibile.

Necinstea, impostura, egoismul sălbatic și meschin, ipocrizia și disprețul față de om, care mai clocesc și puiesc prin diferite unghere, duc la adevărate izbucniri de furie demascatoare — cine nu le încearcă ? Îndeosebi, această stare critică a eliberat-o Everac în *Piatră la rinichi*, un pamflet care vizează ținta oarecum indiferent la mijloace, mijloace care sînt cele mai obișnuite în asemenea întreprinderi, și pe care le-am văzut la lucru de nenumărate ori. Într-o instituție oarecare, taie și spînzură, gargarisindu-se cu clișeele moralei, o bandă de escroci, bandă care are o adevărată rețea de complicitate în alte instituții, cum ar fi alimentația publică, sau asistența sanitară. Un om cinstit, care suferă de o simbolică „piatră la rinichi" are îndrăzneala binefăcătoare și fecundă de a se revolta, ceea ce atrage, în sfîrșit, ieșirea din pasivitate a întregului colectiv care, evident, curăță, prin simpla conformare conștientă la morala socialistă și la principialitatea revoluționară, întregul gunoi. Modestul și cinstitul funcționar primește răsplata unei căsătorii, iar comedia se încheie cu o ședință, cu o „adunare generală" care

Scanned with OKEN Scanner

ne înfățișează mobilizarea conștiințelor, majoritare, dar, pînă atunci, amorțite.

Cum spun, nimic nou în această comedie, excepție în creația lui Everac, care aduce totdeauna ceva nou. În creația de ansamblu a scriitorului, *Piatră la rinichi* trebuie considerată, mai curînd, ca un ecou al activității publicistice a scriitorului, ca un pamflet dramatizat [19]. Dealtfel, autorul „anunță culoarea" din prima clipă, prin numele eroilor : directorul ticălos se numește Farfuzu, locotenenții săi întru ticăloșie se numesc Hărăbaie și Strungă, un responsabil de local poartă numele de Dăicuțoiu, un pezevenghi care voiajează în străinătate pentru a aduce plocoane poartă numele de Peșcheșanu, o funcționară imorală nu poate răspunde decît la numele de Plăcintă, în timp ce picolul de local nu poate fi botezat decît Scurtuleț. Dramaturg cu amplă rezonanță și conștiință de cultură, scriitorul nostru învie tradiția lui Alecsandri.

Nu aci îl vom găsi pe acel Everac pe care noi îl prețuim atît, de care nu ne putem lipsi, de care dramaturgia și teatrul nu se pot lipsi. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXXVI, nr. 10 407, 11 aprilie 1978, p. 2.]

ILEANA LUCACIU

TOT DESPRE CHELNERI

Dramaturgul s-a hotărît, în piesa sa, să atace direct și cu deosebit curaj pe cei ce nu respectă principiile eticii și echității noastre socialiste, mai precis, pe o anumită categorie de funcționari care lucrează în cadrul alimentației publice și care, fără pic de scrupule, fac tot felul de afaceri.

Subiectul este mereu abordat de scenetele prezentate la varietăți sau în teatrele de estradă ; dacă în dramaturgia „serioasă" protagoniștii sînt inginerii șefi cu probleme, în

[19] Vezi și Dumitru Chirilă în *Familia*, seria a V-a, anul 13 (113), nr. 9 (145), septembrie 1977, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

comedie, protagoniștii cei mai la îndemînă sînt șefii de T.A.P.L., asupra lor arma satirei poate acționa fără să supere pe nimeni.

Piatră la rinichi dezvoltă acest subiect în termenii obișnuiți ai unei comedii cu „mulți răi" și un personaj bun care îi demască. Aceeași schemă reușit compusă dramatic am întîlnit-o la Aurel Baranga, în comediile sale de rezistență: *Mielul Turbat* sau *Sfîntul Mitică Blajinu*.

În piesa lui Paul Everac schema este simplificată la maximum, personajele susțin, de fapt, lungi monoloage în dauna dialogului obișnuit în teatru, replica are destul de multe vulgarități, satira exercitîndu-și funcția cu brutalitate. Paul Everac folosește, de asemenea, și clasica metodă a caracterizării personajelor prin numele lor, fiecare dintre ele fiind botezate conform tipologiei reprezentate; spre exemplu, Farfuzu — șeful afacerilor, afemeiat și escroc de mare clasă, Dăicuțoiu — cel de la restaurant, Plăcintă — cocheta, amanta șefului, Peșcheșanu — cel ce aduce „peșcheșuri" din străinătate șefilor etc. *Piatră la rinichi* este o comedie ce utilizează formulele bătute și răsbătute ale acestui gen, o comedie care firește că se termină printr-o ședință, prilej de a demasca pe „cei răi", o comedie care din păcate însă nu are calitățile scrierilor anterioare ce au folosit aceste formule, fiind mult prea vulgară și lipsită de o argumentare dramatică a reacțiilor „celor buni". Oricît de „metaforic" am considera faptul că personajul pozitiv suferă de piatră la rinichi și cînd îl dor rinichii devine combativ și se dezlănțuie împotriva șefilor, situația este neconvingătoare. De asemenea, revolta lui Virgil Urechiatu soluționată prin șuturi în partea posterioară aplicate șefului, apare nu numai neconvingătoare, ci chiar penibilă. [...]

Așteptăm, în continuare, marea comedie în care să se manifeste curajul de a ataca și alte probleme decît cele ale alimentației publice, marea comedie ce nu provoacă rîsul prin vulgarități. *Comedia* care poate să continue buna tradiție a clasicilor și a cărei replică nu dovedește satiră prin formulări de genul „este multe tovarășe".

[Reprodus din *Săptămîna*, serie nouă, nr. 385, 21 aprilie 1978, p. 4.]

Scanned with OKEN Scanner

DUMITRU CHIRILĂ

[...] *Piatră la rinichi* este, în primul rînd, un pamflet dramatic, satira sa fiind cu precădere virulentă, fără ambiții de subtilități. De-altfel Paul Everac nu este ceea ce se cheamă un „spiritual", nu cultivă finețea ironiei, ci practică un umor truculent, coroziv, iar personajele sale nu sînt individualități umane, cît, mai ales, tipuri generice pentru diferite categorii morale. [...]

[Reprodus din *Familia*, seria a V-a, anul 13 (113) nr. 9 (145) septembrie 1977, p. 13.]

ROMULUS DIACONESCU

[...] Avem, totuși, cîteva rețineri ; nu credem, de pildă, că aplicînd personajelor nume ridiculizante, autorul îmbogățește tonusul comediei [*Piatră la rinichi*]. Dimpotrivă, îi adaugă accente de gratuitate, de tezism desuet. Deși percutante, spirituale, dialogurile sînt sufocate uneori de balast verbal așa încît prin acumulări gradate se poate crea imaginea falsă a unor colecții de poante. Toate acestea aduc la lumină și un alt cusur care se numește *schemă*. Obiecțiile nu subminează, însă, reușita demonstrației. [...]

[Reprodus din *Ramuri*, anul XIV, nr. 10(160), 15 octombrie 1977, p. 12.]

BOGDAN ULMU

[...] Comedia [*Piatră la rinichi*] dovedește, din nou, că autorul se numără printre cei mai consecvenți dramaturgi, susținători ai atitudinii civice, radicale. Cusurul *Pietrei la rinichi* este, însă, vulgaritatea ; de la Petronius și Aristofan, se știe că există și o literatura licențioasă, care-și păstrează, totuși, valoarea ; găsim și în piesa lui Paul Everac replici inspirate, cu această tendință ; dar, nu o dată, mi-au zgîriat urechea expresii pe care nu-mi vine să le transcriu.

Epurată, însă, piesa cîștigă mult. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, 1, ianuarie 1978, p. 50.]

Scanned with OKEN Scanner

NATALIA STANCU

[...] *Piatră la rinichi* este o metaforă a caracterului nociv al atmosferei create de un Farfuz, Strungă, Hărăbaie. Înnobilată de Everac cu germenii revoltei, dreptății și ordinii, tot ea este un catalizator al acțiunii. Căci „boala purifică și pînă la urmă iscă o forță cumplită de a-i rezista". Iar Urecheatu țipă și țipetele lui încep să fie auzite.

Susținut de cunoscuta sa dispoziție mușcătoare, dar și de o bună înțelegere a raporturilor dintre tare și progresul moral, de credința în șansa luptei pentru triumful binelui aici și acum, Everac nu generalizează. El nu spune, e drept, „cîteodată". Dar spune clar: „Unii". Alături de personajele încriminate, el știe să îi releve pe ceilalți: rezistenții, intransigenții și, prin ei, să argumenteze convingător forța morală a societății noastre. [...]

[Reprodus din *Scînteia*, anul XLVIII, nr. 11 056, 8 martie 1978, p. 4.]

VALENTIN SILVESTRU

[...] Lucrarea *Piatră la rinichi* de Paul Everac seamănă cu alte producții de gen (situații, motive, personaje, ba chiar și replici), autorul considerînd că mînia sa, dreaptă și oportună de altminteri, împotriva abuzurilor, traficanților de influență, cameleonilor, delatorilor poate fi și mai eficace dacă se însoțește cu accente imprecative.

Personajul Urecheatu, care are o piatră simbolică la rinichi (de unde și numele piesei), amintindu-și cu suferință de ea ori de cîte ori se lovește de un ticălos și o ticăloșie, secretă o cantitate meritorie de venin satiric autentic. Atacul împotriva unor fenomene negative e bine îndreptat și pamfletul, deși în expunere cam liniară, posedă suficientă necruțare ca să fie agreat de public, care iubește comedia satirică și nu e prea răsfățat, în ultima vreme, cu atari produceri. Apoi, autorul știe să fie sarcastic cu inteligență, dezlănțuindu-se direct și fără menajamente, asupra țintei propuse, deloc mărunță. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XI, nr. 12, 23 martie 1978, p. 17.]

Scanned with OKEN Scanner

A CINCEA LEBĂDĂ

AUREL BĂDESCU

[UN EDIFICIU METAFORIC, GREU DE SEMNIFICAȚII]

Nu încape îndoială că ne aflăm în fața unei opere importante și foarte expresive a dramaturgiei originale contemporane.

Piesa lui Paul Everac mi se pare importantă din mai multe puncte de vedere. Ea propune, în primul rînd, o situație conflictuală, dramatică, neabordată pînă acum, dacă nu mă înșel, în lucrările pe teme de actualitate dedicate scenei sau, în orice caz, niciodată abordată atît de direct și cu un patetism atît de încrîncenat. Povestit *tale-quale*, subiectul nu riscă a face mare impresie ; un bărbat cu familie și cu funcție de răspundere într-o întreprindere se îndrăgostește pînă la o „nebună aventură" de o necunoscută. „Aventura" devenind publică datorită, între altele, și unor complicații epice nu tocmai relevante (povestea cu un pulover, de pildă), însă utile ca „trucuri" dramaturgice, bărbatul intră, firește, sub incidența judecății morale a colectivului de muncă. Cum spuneam, astfel relatat subiectul piesei, ea poate părea schematică, numai că, din fericire, sîntem departe de o asemenea împrejurare. Și aici cred că poate fi descifrat al doilea grad de importanță a noii lucrări semnate de Everac ; nu doar ceea ce caută a fi demonstrat reține în chip particular atenția, ci și felul în care acest lucru e făcut. *A cincea lebădă* [20] izbutește într-un mod remarcabil să construiască un edificiu metaforic, greu de semnificații

[20] În critică, uneori s-a remarcat apropierea, în ceea ce privește metafora, cu poezia lui Ion Barbu *Riga Crypto și lapona Enigel* (*Teatrul*, nr. 3, martie 1979, pp. 36—38). În acest sens, nu o dată, s-a subliniat că avem a face cu „un poem al recuperării morale prin marele simțămînt al iubirii și prieteniei" (*Orizont*, anul XXIX, nr. 52 [563], 28 decembrie 1978, p. 6). Alteori, s-a reproșat autorului „maniera eseistică a expoziției" (*Steaua*, anul XXXI, nr. 4, [395], 1980, p. 58.)

Scanned with OKEN Scanner

la o privire atentă, cu ajutorul unor elemente simple (nu și simpliste), fără pretenții în definitiv, la fel de naturale, să zicem pe cît e de natural să respiri. Senzația — nu lipsită de uimire — este asemeni aceleia de a descoperi că o operă de finețe este alcătuită din cărămidă sănătoasă și, evident, refractară. Interesul tematic, dezvoltarea psihologică și culoarea metaforică se aliază, va să zică, într-o piesă (cea mai bună de pînă acum a lui Everac) care nu poate lăsa pe nimeni indiferent, care este chiar „agresivă" din acest punct de vedere, căci ea somează superior și are inteligența, mai ales inteligența, de a înțelege că nici un răspuns nu poate veni decît în urma unei întrebări și că, așadar, înainte de a da răspunsuri trebuie totuși, de bine, de rău, puse întrebările. Iar întrebările din *A cincea lebădă* sînt pe cît de importante pe atît de direct și, într-un fel, fără menajamente, formulate: în ce măsură viața personală a unui om poate fi sau nu poate fi „proprietatea sa particulară" — iată, zic eu, întrebarea cheie, tema, dacă nu cumva supratema piesei. Apoi, unde sfîrșește morala și unde începe nu imoralitatea, ci amoralitatea? Și: în ce măsură argumentele eticii pot deveni argumentele unei existențe sociale concrete? Dar invers? În sfîrșit: cîtă putere poate avea un om întru a se judeca singur și la cît adevăr pot ajunge ceilalți din preajmă, care îl judecă? Am impresia că *A cincea lebădă* e un eseu dramatic mai tăcut decît pare la prima vedere, cînd o anume discursivitate devine sesizabilă. Altfel spus, expresivitatea lui vine întîi din ceea ce se poate presupune, din ceea ce textul are capacitatea de a „ascunde" în spatele evidențelor, al explicitului.

[Reprodus din *Contemporanul*, nr 12 (1689), 23 martie, 1979, p. 7.]

CONSTANTIN CUBLEȘAN

[O PIESĂ CU UN ACCENTUAT CARACTER POLEMIC]

Întreaga dramaturgie de pînă acum a lui Paul Everac se înscrie programatic sub semnul unor acute dezbateri de ordin moral, inspirată din dinamica transformărilor struc-

Scanned with OKEN Scanner

turale survenite în conştiinţa omului nostru de azi, surprinsă în momente limită, de criză acută a afirmării personalităţii sale. În *A cincea lebădă*, dramaturgul mi se pare a fi atins — pe aceste coordonate — o cotă de vîrf a creaţiei sale, tratînd tranşant cazul violent de regăsire de sine a unui om încorsetat în dogmele şi convenţiile falsei vieţi principiale impusă de normele şi conduita unei etichete sociale înţeleasă, şi deci reglementată, conceptual, dogmatic. Convulsiile sale sentimentale reprezintă astfel tentativele de rupere, de eliberare din promiscuitatea unei existenţe refulate, mereu dedublate, a eului său, astfel, încît valorile morale ale unei relaţii particulare ilicite se răstoarnă, primind alte dimensiuni şi alte sensuri etice.

Vasile Mirea, director comercial al unei mari unităţi economice, vechi „activist", cu înalte funcţii de răspundere, o personalitate (cel puţin locală) în sfera activităţii profesionale ca şi în cea publică, ajuns la o vîrstă înaintată, matură, are deodată revelaţia obtuzităţii propriei vieţi personale, rigid cheltuită în rigorile unor şabloane existenţiale bine acoperite teoretic de formalismul birocratic al unor dogme savant şi imperativ impuse de colectivitatea căreia îi aparţine, ca, tocmai, criterii de manifestare umană. El descoperă posibilitatea — devenită apoi necesitate — de a-şi trăi pasional viaţa, eliberată de orice constrîngeri formaliste şi conjuncturale, de a iubi cu adevărat şi mai ales înţelegînd că dragostea nu poate şi nu trebuie să fie folosită ca mijloc de stabilire a unui echilibru circumspect într-o relaţie apriori scontată, a funcţiilor arivistice sociale. Acum, atitudinea moralistă a soţiei i se dezvăluie în întreaga ei găunoşenie şi demagogie, creîndu-i repulsie, căci delirul ei verbal, bazat pe clişee şi slogane desprinse din orele de învăţămînt ideologic, primesc în cadrul intim, familial al cuplului lor, rezonanţe strident şi agresiv depersonalizante.

Piesa lui Paul Everac are un accentuat caracter polemic. Personajele se definesc şi se individualizează puternic prin angajarea lor contradictorie, polemică, faţă de înţelegerea şi impunerea în plan social — cu evidente rezonanţe politice — a ideii de morală. [...]

[Reprodus din *Tribuna*, anul XXIV, nr. 22, 29 mai 1980, p. 9.]

Scanned with OKEN Scanner

[FASCINAȚIA ADEVĂRULUI REVELAT]

Trebuie afirmat de la început și cu hotărîre că teatrul lui Everac este angajat, distensiv și clar în semnificațiile sale.

El a avertizat totdeauna că adevărul nu este echivalent cu realismul reprezentării, ci cu profunzimea meditației. Orice piesă a acestui poet moralist, în care sînt dominante spiritul și fantezia, este scrisă cu o vigoare neobișnuită, străbătută de un vibrant patetism existențial, semnificînd o deschidere spre o lume liberă. Avertizînd împotriva mecanizării omului, împotriva alienării sale, el cheamă pe spectator sau critic către frumusețe și adevăr. Există în piesele sale (*A cincea lebădă* este o splendidă ilustrare), o manifestă revoltă continuă împotriva dogmatismului sacralizat, împotriva moralismului ipocrit. Există un dinamism neîntrerupt al inspirației, un pluralism modern al sensurilor existențiale. Există o generală certitudine în orientarea meditației sale de a considera artele ca modelatoare ale condiției umane. Numai în zonele lor se poate înflori ca un arbore ale cărui rădăcini se află în humusul fertil al bucuriei de a trăi plenar.

Teatrul lui Paul Everac este o denunțare a unei atitudini de compromis și o critică implicită a convențiilor, a ierarhizării impuse care nu ia în seamă luminoasele trepte ale valorilor spirituale. El vrea să smulgă vălurile aparențelor pentru a descoperi nucleul iradiant al omului, pentru a depăși barierele convenționale. Dramaturgul este conștient că teatrul este locul ideal pentru o astfel de operație, avînd facultatea utilizării tuturor mijloacelor expresive. Finalitatea lui este de a obține totdeauna o reacție din partea publicului spectator, ridicîndu-se contra schemelor intelectuale prestabilite, neevadînd din realitate, demonstrînd că pentru a înțelege trebuie să cunoști. În fața atmosferei de revoltă și de desacralizare a teatrului lui Everac nu se poate rămîne indiferent.

Și succesul piesei *A cincea lebădă* semnifică faptul că mesajul a fost receptat, ca o poetică a inteligenței. O dată

Scanned with OKEN Scanner

mai mult, Paul Everac a transfigurat, cu rafinament literar și lingvistic, tema nobilă a rațiunii responsabilității față de ceilalți oameni.

O asemenea temă este de o stringentă actualitate și orice travaliu intelectual va fi turburat de această undă fundamentală a conștiinței omului contemporan. Niciodată omul nu a fost mai puternic în cererea sa de sinceritate și niciodată n-a fost mai disperat de împrejurările convenționale care îl condiționează. Istoricitatea și moralitatea lui sînt în fuziune cu realitatea și natura, din această nevoie existențială de a învinge prejudecata și de a privi totdeauna înainte. Există în *A cincea lebădă* fascinația adevărului revelat, refuzul constrîngerilor tabu, justificarea existenței prin iubire, căutarea echilibrului care aduce omului încrederea de a învinge alienarea, solitudinea care încarcerează.

E denunțată imoralitatea acelora care au pierdut din vedere valorile profund umane și s-au îndreptat pe căile arivismului spre satisfaceri egoiste, repudiind demersul etic, existența plenară, dincolo de automatisme.

Ei se află pe marginile adînci ale golului interior în care se pot prăbuși, nerecepționînd, surzi și orbi, semnalele luminoase ale vieții adevărate.

Vitalitatea temei propuse a generat o povestire dramatică în două părți, clar orientată, cu o compoziție echilibrată, care relevă adevăruri contemporane într-o perfectă concordanță etică și estetică. Narațiunea dramatică a lui Paul Everac, vibrația profund contemporană, nu are concluzii definitive, rămînînd deschisă în încercarea fiecăruia de a se afla pe sine însuși.

Și în această piesă, scrisă cu mare elan și participare, autorul încearcă să transmită, cu claritate deplină, meditația sa profund umanistă asupra existenței complexe.

Literatura lui nu proclamă nici sfinți, nici eroi, ci oameni semnificați. Puterea comunicativă a acestui narator al destinului uman se transmite direct, generînd un impact intelectual lipsit însă de violențe. Scrisul lui Paul Everac lasă totdeauna impresia spontaneității, dar noi îl considerăm elaborat pînă la ultimul cuvînt. Transmițînd idei și sensuri

Scanned with OKEN Scanner

existenţiale, el nu se preocupă de „codificări" care să fie descifrate numai de iniţiaţi. El nu uită că teatrul, prin excelenţă, se adresează celor mulţi, însetaţi de frumuseţe şi de adevăr şi de la acest singur canon estetic acceptat nu s-a abătut niciodată.

[Reprodus din Paul Everac, *A cincea lebădă*, ed. cit., vol. II, pp. 189—191.]

Scanned with OKEN Scanner

UN PAHAR CU SIFON

RADU POPESCU

[O DRAMĂ A CONFESIUNII]

Re-Everac ! A doua premieră a stagiunii — perfect punctuală, ca şi prima — ne cheamă la Teatrul Mic (în sala „foarte mică") şi ni-l aduce tot pe Paul Everac, pe care în stagiunea începută, şi chiar de la începuturile ei, îl vor mai aduce şi alte teatre : fie cu premiere „absolute", fie cu drame recente şi foarte recent reprezentate, prin cîte un colţ de ţară. Din această ultimă categorie face parte *Un pahar cu sifon* [21], necesar şi bine venită în Bucureşti, datorită Teatrului Mic.

Cele două drame, cu care, la un interval de două seri, începem stagiunea, au unele puncte comune, ce marchează, probabil, un anume moment al elaboraţiei everasciene. Nu vom da, desigur, importanţă, preocupării, comună ambelor drame, faţă de, ca să zic aşa, regimul lichidelor, regim, de altfel, contrastant : în *Ordinatorul* se bea „zaibăr", şi se bea vîrtos ; aci, după cum sugerează şi titlul, se bea, cu timiditate, sifon. Dar, punctul comun al structurii, şi pînă la un punct al tehnicii, merită atenţie : ambele sînt drame fără acţiune, fără evoluţie în timp, fără mişcare — drame ale confesiunii. Conţinutul de fapte de viaţă e în trecut, poate

[21] Referindu-ne la receptarea acestei opere dramatice, constatăm că, în deplin acord, criticii au caracterizat-o drept „tragedie a neputinţei" (Adrian Dohotaru, în *Flacăra*, anul XXIX, nr. 38 [1319], 18 septembrie 1980, p 16), recunoscîndu-i „un indiscutabil nucleu dramatic epuizat cu toate motivările interioare pînă la soluţia tragicului" (Jeana Morărescu, în *Steaua*, anul XXXI, nr. 10 [401], octombrie 1980, p. 59). Nu lipsesc însă nici unele rezerve în ceea ce priveşte compoziţia : „tot ceea ce migălos a construit dramaturgul în cele două treimi ale textului este spulberat prin ultimele două tablouri". (Ileana Lucaciu, *Săptămîna*, seria nouă, nr. 512, 26 septembrie 1980, p. 4.)

Scanned with OKEN Scanner

în viitor. Conflictul ? Există, fără îndoială, dar e interior fiecărui personaj, mai curînd exterior, în confruntare, în înfruntare. Sînt piese de destăinuire, de auto-analiză, de autojudecare. Piese morale, etice, prin excelență, ceea ce e permanent și apăsat în întreaga dramaturgie a lui Everac, dar în aceasta, în mai mare sau mai mică măsură, cu utilizarea tuturor coordonatelor clasice ale dramei. În cele două, pe care le-am avut sub ochi acum, totul se sprijină pe tensiunea sufletească cu care eroul se contemplă și se dezvăluie. Nu e deloc ușor a susține o dramă pe acest singur fir, și cele două drame de astăzi sînt o dovadă a capacității artistice la care a ajuns Everac...

[...] Cum o dovedește, dealtfel, într-un chip mult mai spectaculos (spectaculos, în înțelesul literar), *Un pahar cu sifon,* care relevă și treapta tehnică atinsă de Everac, și care e un adevărat *Morceau de bravoure,* dramă dureroasă, cu numai două personagii, Magda Mărculescu și Nuțu Văleanu, ce se reîntîlnesc, nu după prea multă vreme, de la despărțirea care a pus capăt unei dragoste pure, sincere și adînci. Despărțirea s-a produs din inițiativa abruptă a femeii, obscură funcționară într-o întreprindere comercială, cu mijloace materiale modeste, dar, intoxicată de năzuința „traiului bun și luxos", a cărei idee se concretizează, după cum se știe, în imaginea amăgitoare a societății occidentale de consum. Astfel că, deși sincer îndrăgostită, cînd se convinge că Nuțu Văleanu — cinstit, învățat și patriot inginer de nu știu ce mașinării — nu este omul care să-i satisfacă veleitățile, Magda se îndreaptă hotărît spre omul (absent din dramă) capabil și gata să i le satisfacă, și care este, bineînțeles, deosebit de Nuțu, ca ziua de noapte : egoist, cinic, lacom + afacerist, escroc și hoț în bunurile obștești + spion economic și pește de nevastă, în potlogăriile internaționale. Orbită de bani, bunuri, lux și „voiajuri în străinătate", Magda nu întîrzie totuși să descopere toate trăsăturile soțului său, după cum, nici faptul că dragostea ei pentru Nuțu a rămas adîncă și neatinsă. Nefericită, sîngerîndă, ea nu mai aspiră acum decît la tot ceea ce acesta însemnează ; iar în momentul în care Mărculescu, simțind că nu-și va mai putea scăpa pielea, hotărăște să facă saltul „fugarului", saltul părăsirii definitive a țării, ea încearcă saltul întoarcerii spre Nuțu, spre paradisul pierdut al cinstei, al dragostei, chiar fără lux

Scanned with OKEN Scanner

și belșug material. Eșec absolut ; Nuțu, a cărui decepție a fost, desigur, profundă, nevindecabilă, se arată neînduplecat, deși cu duioșie. Cînd, după fel și fel de încercări de reseducție, această situație îi apare ca definitivă, implacabilă, femeia își trage un glonț în inimă.

Tehnica confesiunii [22], a dezvăluirii adevărului, este, și ea, asemănătoare celei din *Ordinatorul* : de la trandafiriu spre negru, Magda începe prin a-și justifica comportarea, față de Nuțu, prin prezentarea unui bilanț al tuturor fericitelor schimbări produse în viața ei, odată cu părăsirea acestuia și căsătoria cu Mărculescu. Apoi, în *„degradé"*, adevărul obiectiv și adevărul interior ies la iveală, așa cum pe figura femeii masca radioasă e tragică. Această cromatică constituie valoarea captivantă a dramei, în care regăsim, dealtfel, ecouri de ultimă rezonanță, din cealaltă dramă a lui Everac, cu tema „fugarilor", *Un fluture pe lampă*, dramă amplă, cu numeroase personagii, situații și desfășurări. Aci, drama se consumă numai între doi oameni și e, în fond, a unuia singur, a femeii, a cărei confesiune are toate dimensiunile unui monolog, și e tulburător, dureros, monologul acestei ființe împinsă, de numai iluziile ei falacioase, în desperare și moarte. E o *„La voix humaine"* a timpurilor noastre. Și e, cum spuneam, o bucată de virtuozitate dramatică, de bravură. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXXVIII, nr. 11.173, 29 septembrie 1980, p. 2.]

MIRCEA IORGULESCU

[O PIESĂ GRAVĂ ȘI PROFUNDĂ DESPRE FAȚA NEVĂZUTĂ A CLIȘEELOR]

Fără a-mi fi cunoscută în întregime, dramaturgia lui Paul Everac îmi pare totuși integral născută dintr-o luptă cu de-

[22] Florica Ichim, în acest sens, vorbește despre „voluptatea confesiunii" (*România liberă*, anul XXXVIII, nr. 11027, 10 aprilie 1980, p. 1.)

monul cel mai greu de învins în literatura noastră dramatică : demonul numit clișeu.

Fascinat de actualitate, dramaturgul nu putea rămîne indiferent nici față de clișeele actualității, nici față de clișeele despre actualitate. S-a lăsat adesea ispitit de ele și le-a acceptat, le-a privit cu suspiciune alteori, le-a ridiculizat în multe rînduri, le-a dezvăluit forța și nocivitatea.

Sînt atitudini nu atît contradictorii, cît complementare, mărturisind o preocupare absorbantă și deopotrivă evoluția unei înțelegeri, de natură să dea contur original și unitate lăuntrică unei creații altfel diversă și de o considerabilă întindere.

Un pahar cu șifon este, din acest punct de vedere, o piesă cu totul reprezentativă : între viață și convenția vieții, între clișeu și trăire autentică, între slogan și zbucium existențial, dramaturgul descoperă nu atît un conflict, cît o bizară alianță, cu consecințe tragice. Personajele, o femeie bovarică și un bărbat ursuz, despărțiți și totodată apropiați de amintirea unei iubiri neîmplinite, sînt purtate către un final zguduitor și imprevizibil. Este un adevărat „sfîrșit de partidă", spre care converg implacabil, nu și evident, amestecul de teribilism și veritabilă deznădejde, confuzia dintre condiție și rol, nesinceritatea trucată și obișnuința de a evita neconvenabilul, indiferența prefăcută în cinism și paralizia morală. Bovarismul femeii, aproape caricatural („Ah, Nuțule, la ce scară se joacă jocul ăsta mondial ! — exclamă într-un comic extaz, plimbata prin lume doamnă Mărculescu), se vădește a fi o formă de salvare, disperată și deopotrivă ineficientă ; mohorît, posac, interzicîndu-și nu doar să înțeleagă ce se petrece, dar pînă și să participe la nivelul exterior al comunicării verbale (este laconic, adesea monosilabic, mereu parcă absent, surd și orb la orice semnal venit din afară, incapabil să iasă, fie și pentru o clipă, de sub invizibila carapace care îi protejează sufletul și conștiința), bărbatul este nu mai puțin întruchiparea unei soluții existențiale. Ambii reprezintă, în fond, un rezultat al conformității cu șablonul ; dar este o conformitate dusă pînă la ultimele consecințe, cu o vervă încrîncenată.

Scanned with OKEN Scanner

Și aici, ca și în alte piese ale sale, Paul Everac pornește de la o schemă pentru a sfîrși descoperind viața. Nu însă dincolo de reprezentările stereotipe, simplificate și simpliste, ci, paradoxal, în interiorul lor — o viață sacrificată, mutilată, deformată de clișee. Magda Mărculescu și Nuțu Văleanu par a fi, la începutul piesei, eroii unui șablon (literar, jurnalistic) atît de răspîndit, încît a devenit neverosimil. Fără a contrazice datele inițiale, desfășurarea dramaturgică investighează amestecul dintre viață și artificiu, dintre vidul convențiilor și substanțialitatea realității, totul cu un patetism bine disimulat, fiindcă perspectiva aparent neutră, de o rece, sarcastică obiectivitate este mai mult un instrument decît reflexul unei atitudini. Frivolitatea, cinismul, poza sfidătoare, teribilismul ridicol sînt, pentru Magda, modalități de a brava, forme de mistificare și automistificare ; logoreea, verbalizarea necontenită ascund, și de la un moment dat ascund prost, o spaimă de care se va elibera abia prin teribilul gest final. Toate replicile ei, un conglomerat de prețiozități ridicole, de strigăte disperate, de convenții solemne, alcătuiesc mai mult portretul unei stări decît al unei individualități. Ca și elementele biografice, această dare pe față a sufletului nu motivează, nu justifică, nu legitimează, ci caută o înțelegere. Magda se refugiază în șablonul bovarismului din conștiința că numai ascunzîndu-și chipul după masca unui clișeu va dobîndi o identitate ; devine „doamna Mărculescu", pentru că viața generează schemele care o mortifică. Ea va fi, mai întîi, interpreta unui rol ; în piesă are loc procesul invers, de ieșire din rol. Însă „doamna Mărculescu" nu se mai poate transforma în cea care a fost, rolul a fost prefăcut într-o condiție, masca nu se mai deslipește de chip ; iar personajul care moare cu adevărat este Magda, nu soția abilului Mărculescu. De aceea, sinuciderea este doar sugerată prin reacția lui Văleanu : este o moarte sufletească și spirituală, mai mult decît una fizică. Pasiv, indolent, mărginit, Nuțu Văleanu are, în primul rînd, funcția de a provoca metamorfoza eșuată a fostei sale iubite ; fără a fi totuși un simplu catalizator, fiindcă în vreme ce Magda continuă să caute o soluție, el este instalat temeinic într-o condiție admirabil înfățișată dramaturgic.

Scanned with OKEN Scanner

Un pahar cu sifon este o piesă gravă și profundă despre fața nevăzută a clișeelor, despre autenticitatea uneori dramatică a reprezentărilor schematice, despre necesitatea înțelegerii nuanțate și despre efectele indiferenței. O piesă actuală, de actualitate și despre actualitate.

[Reprodus, din Paul Everac, *A cincea lebădă* vol. 2, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", București, 1982, pp. 285—287.]

●

FLORICA ICHIM

[...] Probabil, din dorința de a nu slăbi prin acțiuni colaterale discursul dramatic, autorul și-a concentrat piesa pe zbuciumul unui singur personaj al cărui dialog cu eroul secondant înseamnă tot timpul o verificare prin sine. Termenul de contrazicere se află în aceeași conștiință, de fapt, în ceea ce a luat ea, cînd exact, cînd eronat, din lumea înconjurătoare și din propriile fapte. Știm doar că, pentru Paul Everac, formula cea mai apropiată este teatrul-eseu și între limitele sale largi s-ar include și acest dialog dramatic despre raporturile dintre cunoștință și existență socială, dintre libertate și necesitate. Opțiunea eroinei în momentul declanșării dramei, pornită din mobiluri material-egoiste, este pusă sub semnul întrebării de însuși zbuciumul acesteia. Magda a preferat, cîndva, iubirii stabilitatea materială, mai mult, a dorit și aspirat, din mărginire și lașitate, doar la comoditatea opulenței și binefacerile acesteia. Primul compromis esențial a atras, cum era și firesc, suita cedărilor, prag după prag, etapă după etapă, de la prima eroare s-a mers pînă la ultima abjecție, de la trădarea iubirii la trădarea țării. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXXVIII, nr. 11027, 10 aprilie 1980, p. 2.]

GHEORGHE SCHWARTZ

[...] Cel de-al doilea personaj al piesei, cetățeanul integru, nu este altceva decît eroul unor acute frămîntări, răspunsul realist la

Scanned with OKEN Scanner

întrebările pe care şi le pune eroina. Confruntarea dintre aceasta şi *personajul conştiinţă* atinge cele mai diverse nivele existenţiale, rămînînd însă de cele mai multe ori programatic fixată în realitatea imediată a proaspetei ajunse. Personajul este în căutarea evaluării unei mize mari pentru care n-are nici forţa nici puterea de discernămînt necesare descoperirii noului printre grămezile de luciri calpe. [...]

Scris „pentru o actriţă anume", textul nu este la fel de generos şi cu partitura-ecou, rolul partenerului reducîndu-se la răsfrîngeri nu întotdeauna convingătoare a contorsiunilor eroinei, de unde şi lupta uneori inegală între cele două voci. În timp ce Magda îşi poate etala faţetele personalităţii, Nuţu rămîne mai tot timpul invariabil pozitiv, aşa cum nu poate fi conştiinţa eroinei. De unde şi pendularea continuă între o conştiinţă absolută a societăţii şi portretul, jalon moral, faţa luminoasă a unui personaj în degringoladă. [...] Scrisă alert şi cu profesionalitate, piesa reconfirmă astfel cu culmi şi scăderi sigla autorului. [...]

[Reprodus din *Orizont*, nr. 16 (630), 17 aprilie 1980, p. 6.]

MARILENA CALISTRU

[...] Ce loc ocupă ea [piesa *Un pahar cu sifon*] în dramaturgia lui Everac ? Fără îndoială, unul minor. De la Dufy, eroina dramei-dezbatere *A cincea lebădă*, la Magda Mărculescu, eroina acestei drame despre „condiţia femeii", nu e decît un pas. Din *flash-back*-uri se recompune o viaţă în momentele ei cardinale, renunţarea unei femei la dragostea ei adevărată, din dorinţa de parvenire socială, transformarea ei în prizoniera propriilor sale erori şi compromisuri. Prezentul se articulează din tentativele zadarnice de reabilitare faţă de sine însăşi şi faţă de partenerul „regăsit". Finalul e tragic : semnarea actului de capitulare, ca o pedeapsă aplicată sie însăşi, cu luciditate. Hibele acestui „exerciţiu" dramaturgic se pot depista în *story*-ul propriu-zis, în construcţia personajelor (cel masculin, mai ales), în replică. Totul este „pe muchie de cuţit". De la „faptul divers" la „dramă", de la ridicol la grandios, nu e decît un pas. [...]

[Reprodus din *Viaţa studenţească*, 19(791), anul XXIV, 14 mai 1980, p. 8.]

Scanned with OKEN Scanner

RADU ANTON ROMAN

Piesa [...] demonstrează, încă o dată, sensibilitatea specială a dramaturgului dispus să asculte mai ales voci singuratece, nu atît izolate de arhitectura socială, cît izolate în punctele ei fierbinți, la intersecția sau în vîrful structurilor ei. Cu alte cuvinte, personajele pot fi definite în egală măsură, atît drept cazuri insulare, cazuri limită, căutate și descoperite cu trudă în spații necercetate ale piramidelor societății, cît și cazuri tipice ale lumii noastre.

Dintr-un ansamblu de fizionomii aparent insolite, aproape inaccesibile, stranii adesea, Everac edifică, cu virtuozitate uneori, tipologii comune (tot așa cum, în chipuri banale, fără nici o însușire, el descoperă personalități, individualități). Un dar special, spuneam, al acestui dramaturg clarvăzător și iubind paradoxul [...]

[Reprodus din *România literară*, anul XIII, nr. 39, 25 septembrie 1980, p. 16.]

ILEANA BERLOGEA

[...] Atent în permanență la raporturile dintre individ și societate, la valorile morale și sociale, Paul Everac analizează și demonstrează cu răbdare de autentic ceasornicar acele condiții care generează minciuna, ipocrizia și trădarea. Și despre o asemenea trădare este vorba în *Un pahar cu sifon* și nu o trădare măruntă, oarecare, ci una cu implicații grave: furtul unor invenții și vinderea lor peste hotare.

[Reprodus din *Scînteia*, anul L, nr. 11 891, 13 noiembrie 1980, p. 4.]

AUREL BADESCU

O dramă surprinzătoare, dacă nu înșelătoare, este această piesă *[Un pahar cu sifon]* a lui Paul Everac. Și zic înșelătoare, fiindcă ea este „cu sertar". Aparența, primul nivel al receptării, ar indica o melodramă (să nu avem prejudecăți față de acest cuvînt), o poveste cu „un bărbat și o femeie". Impresia e corectă pînă la un punct. Atîta doar că piesa

Scanned with OKEN Scanner

(una din cele mai „strînse" și „legate" ale dramaturgului) are și un „subsol". Dacă vom coborî acolo vom descoperi că aparența înșeală.

Vom înțelege, așadar că — de fapt — sînt supuse atenției a tot ceea ce înseamnă responsabilitate și morală în noi cîteva probleme: cît adevăr și cită minciună (co)există în viața fiecăruia?; cum se poate ajunge de la o eroare benignă la una de viață?; cît costă atunci cînd trebuie să-ți privești trecutul în față?; pînă unde poate merge un om, fără riscuri, în adîncurile sale?

[Reprodus din *Contemporanul*. nr. 47 (1776), 21 noiembrie 1980, p. 9.]

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA LUI IOVIȚĂ

MARGARETA BARBUȚĂ

[O PIESĂ-ESEU DESPRE RAPORTURILE DINTRE INDIVIDUAL ȘI SOCIAL]

Din nou, Paul Everac surprinde prin acuitatea observației, ca și prin amplitudinea unghiului de investigare a realității noastre sociale. Din nou ne convinge că este unul dintre dramaturgii — dacă nu chiar dramaturgul cel mai adînc implicat prin scrisul său în problematica concretă a societății noastre, marcat de preocuparea constantă și mereu fertilă de a descifra enigmele complexului mecanism al fenomenului social contemporan, detectîndu-i direcțiile, perspectivele, sensurile contradicțiilor, reflexele înspre și dinspre conștiința oamenilor, în interrelaționarea lor dialectică.

Înseamnă oare că ne aflăm în fața unei lucrări de filozofie, a unei cercetări științifice ? Nicidecum.

Cartea lui Ioviță e totuși o piesă de teatru și are toate atributele genului, într-o structură dramatică aptă să servească intenția autorului. Ea aparține acelei categorii de piese-eseu [23], care constituie un capitol important în creația dramatică a lui Paul Everac, capitol care e departe de a se fi încheiat odată cu volumul publicat acum cîțiva ani. Ciclului de trei piese dedicat „organicității" (*Subsolul*), „personalității" (*Camera de alături*) și „libertății" (*Ape și oglinzi*), *Cartea lui Ioviță* îi adaugă acum o nouă temă, fundamentală după părerea mea, aceea a raporturilor dintre individual și social, ca expresie definitorie a stadiului actual al societății noastre socialiste. Tema a fost abordată de Everac, nu demult, și într-un articol, ca o prefață explicitînd în plan publicistic, de cotidian imediat, substanța de idei a piesei.

[23] În aceeași direcție se înscrie și cronica semnată de Ion Calion care precizează că avem a face cu o „atotcuprinzătoare epopee, nu epică, ci retorică" (*Vatra*, serie nouă, anul X, Nr. 115, 20 octombrie 1980, p. 14).

Scanned with OKEN Scanner

Lăsînd de-o parte explicaţia dramaturgului cu privire la sursa mitologică a piesei (*Cartea lui Iov*, cel din *Biblie*, omul a cărui credinţă n-a putut fi clintită de nici una din cumplitele încercări trimise lui de Dumnezeu, într-un pariu cu diavolul), recunoaştem şi apreciem în Ioviţă un erou al timpului nostru, unul dintre acei eroi dramatici de care scena noastră a cam fost lipsită în ultima vreme dintr-o excesivă şi nejustificată teamă de patetism, sau didacticism, sau schematism. Am impresia că schiţa acestui personaj am întîlnit-o în altă piesă recentă a scriitorului, *Un pahar cu sifon*. Ioviţă este un Nuţu Văleanu dezvoltat în plan dramatic, surprins de autor „la faţa locului", în raporturile sale sociale „de producţie". Este o întruchipare a atitudinii şi gîndirii revoluţionare, un comunist convins de justeţea idealurilor partidului şi de necesitatea de a lupta pentru realizarea lor cu devotament şi abnegaţie. Devotat cu fanatism principiilor, Ioviţă este un filozof, un gînditor marxist, cu un orizont larg de înţelegere ştiinţifică a fenomenelor particulare în lumina ideilor generale. Unde greşeşte Ioviţă, este în absolutizarea generalului în raport cu particularul, în nesocotirea sau respingerea individualului, în raport cu socialul ; în abstragerea din contingent, pînă la ascetism. De aici, o oarecare rigiditate cu cei din jur, pe care şi-i doreşte (şi-i crede) aliaţi în lupta comună pentru binele general. Dar cei din jur sînt departe de a avea capacitatea de înţelegere şi de dăruire, clarviziunea perspectivei, abnegaţia lui Ioviţă. Iată sursa conflictului.

Ca structură exterioară, piesa se constituie dintr-un şir de dialoguri. Prezent tot timpul în scenă, Ioviţă — director tehnic (într-o întreprindere cu caracter agricol) — preocupat de rezolvarea unor probleme arzătoare de producţie şi de cercetare ştiinţifică, apte a împinge mai repede, mai departe, angrenajul social, înfruntă succesiv diverse agresiuni, rezistenţe, împotriviri, întruchipări variate ale unor mentalităţi înapoiate, tot atîtea frîne în calea progresului. Înfruntări de idei, de caractere, de mentalităţi, aceste dialoguri sînt, de fiecare dată, revelatoare pentru o altă latură a problemei fundamentale puse în dezbatere de dramaturg cu o extraordinară stăpînire a jocului de idei, a retoricii, a dialecticii marxiste. Performanţa lui Everac este a fi izbutit să creeze, în această înfruntare de idei pîndită de ariditate, per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaje vii, autentice, constituind o bogată și variată tipologie socială și morală, de un puternic realism. Fiecare personaj vine în fața noastră și a lui Iovița cu adevărul lui, îl recunoaștem ca „din viață" dar e un adevăr limitat, individual, ca măruntul și imediatul interes, fără înțelegerea perspectivei, a adevărului și interesului general al societății. Și acesta este un alt merit al piesei, de a nu schematiza imaginea realității, de a nu reduce personajele la categoriile de alb și negru sau la categoria pe care o reprezintă. Sigur, un anume caracter demonstrativ se face simțit pe alocuri, mai ales în argumentația lui Iovița care sună, uneori, „ca la carte". Dar acesta este personajul. El trăiește intens dialectica, judecă și înțelege totul în termenii filozofiei, la nivelul principiilor. Și, aceste principii, e gata să le apere pînă în pînzele albe. De aceea, rezolvarea conflictului înseamnă o înfrîngere a lui Iovița, doar pe plan administrativ și cu caracter temporar. În plan moral, Iovița rămîne limpede precum cristalul, puternic ca o stîncă, gata să ia totul de la început acolo unde revoluția are nevoie de el. [...]

[Reprodus din *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1980, pp. 40—42.]

RADU POPESCU

[O PIESĂ DESPRE DRAMA INTERIOARĂ A UNUI EROU]

E într-adevăr, foarte, foarte puțin „teatru" în *Cartea lui Iovița* și dacă autorul însuși spune „îngrozitor de puțin", oricine — pe linia pe care el sacrifică unei definiții sacrosante, dar cam îngustă, și chiar cam inertă — poate traduce : nu e „teatru" deloc în *Cartea lui Iovița*. Într-adevăr, un singur om, inginerul Iovița, care poartă, în treisprezece tablouri, nesfîrșite discuții contradictorii, niciodată împăcate, cu interlocutori succesivi, numai cu cîte unul, numai în doi, niciodată cu participarea sau măcar cu prezența unui al treilea. Într-adevăr : nici o acțiune, nici un conflict de la om la om, cu rezonanță în faptele de viață ale respecti-

Scanned with OKEN Scanner

vilor, căci nu e acțiune și conflict, acolo unde pozițiile personajelor sînt expuse și cunoscute de la început, și rămîn neschimbate din prima pînă în ultima clipă. Într-adevăr: drama interioară a lui Ioviță există, dar faptul că nevasta și fiul său îl abandonează, plecînd peste hotare, pentru că Ioviță nu le face „o viață mai bună" (citește: mai mulți bani, mai multă distracție); apoi faptul că prietenii săi îl părăsesc, respinși de incandescența, consecvența și intransigența idealismului său, traduse în condiția umană și în comportarea practică; apoi faptul că eroul privește munca, producția, „planul", într-un orizont ce depășește simpla executare tehnică și funcționărească; toate acestea sînt informații primite din afară, care nu sparg cercul neîncetatului dialog și al divergenței neîntrerupte și, deci, nu se pot închega într-o dramă „dramatică".

Ioviță este în afară de „cercul strîmt", el e un munte izolat într-o cîmpie cam mlăștinoasă, o monadă. În fapt, toți interlocutorii sînt simple proiecții ale monologului său interior, ale neîncetatei frămîntări interioare, ale discuției pe care o duce în capul său, cu toate forțele oarbe, cu toate dezordinile aparente, cu toate micimile și degradările, care încearcă să clintească idealul său pur, intangibil, incoruptibil la „viață", deși lovit meschin, din toate părțile, Ioviță este unul dintre eroii absolutului, al credinței împinse pînă la ultimele ei consecințe, care — după cum observam acum cîtva timp tot în aceste coloane — încep să-și facă loc în dramaturgia noastră de actualitate. E un dogmatic? Cu siguranță că nu, gîndirea lui se supune la toate încercările, caută răspuns la toate îndoielile (altora) și își pune toate întrebările. E un fanatic? Nici atît. E, oare, un iluminat, pentru care „viața" de toate zilele e numai incidentală sau accidentală (ca și marele cutremur de pămînt din 1977)? Poate că da, căci numai astfel se poate explica hotărîrea de a fi scos din funcția de conducere și trimis într-o muncă inferioară acesteia, în care, nu încape vorbă, marile lui calități morale, în primul rînd, vor fi din nou recunoscute.

Văzută, așadar, din perspectiva definiției tradiționale — care nu poate fi despărțită de factorii „mentalitate" și „gust", atît de străvechi — în *Cartea lui Ioviță* — e îngrozitor de puțin teatru și chiar deloc. Dar este, oare, singura perspectivă din care poate fi considerată o dramă? Nu,

Scanned with OKEN Scanner

desigur. Mai există și perspectiva dinăuntru, perspectiva din care verificările reci, regulile și canoanele obiective sînt uitate, umbrite și chiar zvîrlite în afară, de forța interesului care, indiferent pe ce căi anume, îl cuprinde și îl robește pe spectator. În drama lui Everac, acest fenomen se produce din prima clipă și, chiar dacă cu momente de stagnare, sporește neîncetat. Tensiunea ideilor stîrnește sensibilitatea și ambele împletindu-se, amestecîndu-se, confundîndu-se (în Ioviță), capătă o forță căreia, mai tot timpul, nu i se poate rezista. E ca un vînt puternic care ia totul cu el și în calea lui, și care îl poartă pe spectator pe crestele aspre, în aerul tare și arzător, ale unui idealism ce se alimentează din rațiune, ale unei rațiuni care nu prinde aripi decît în credință, în ideal. Nu știu dacă Ioviță „a văzut idei", dar el trăiește idei, cu o intensitate, cu o sinceritate, cu o putere de sacrificiu, care îl pun în rîndul eroilor necesari, indispensabili, ai dramaturgiei noastre. Tocmai de aceea, tocmai spre onoarea lui Ioviță, o altă remarcă mi se pare inevitabilă. „Plugarul" Everac declară de asemeni că „spectacolul cu această piesă durează nepermis de mult". Nu nepermis de mult, dar nițel cam mult, cam mult exact cu cît reprezintă, într-o conversație, banalitățile curente [24] : alunecarea și schimbarea de accent a orientării științei, de la chimie la biologie ; problema îngrășămintelor artificiale, a echilibrului om-natură ; a antibioticelor, toate acestea nu au, zău, ce căuta în drama lui Ioviță. Drama însăși nu tolerează rătăcirea spectatorului și scăderea tensiunii, prin introducerea unor asemenea „cestiuni arzătoare".

[Reprodus din *România liberă*, anul XXIX, nr. 11288, 12 februarie 1981, p. 2.]

•

RADU ALBALA

[...] Paul Everac care acum doi ani, în *Cititorul de contor*, ne propunea conflictul sufletesc al creatorului cu conștiința sa, ne în-

[24] Pe lîngă acest aspect s-a mai observat, în critica de specialitate, că piesa relevă, alături de limbajul expresiv și unele clișee verbale, „care rămîn inerte, mai ales în contexte voit grave". (Ion Calion, art. cit.)

Scanned with OKEN Scanner

fățișează astăzi un bronz a cărui viață și luptă pentru a-și înfăptui idealurile sînt în permanentă și deplină concordanță cu conștiința ; „gîlceava înțeleptului cu lumea" s-a transferat, din sufletul eroului, în agoră ; „înțeleptul" este eroul, iar „lumea" o constituie toți cei care-l înconjoară ; eroul are răspunsuri la toate problemele lor, după cum nici o îndoială, nici un chin epistemologic sau etic nu apucă să-l frămînte, căci el, „ușor, ca din cutie scoate lumile din chaos" și netulburat „ne învață / Că epocile se-nșiră ca mărgelele pe ață". Iar dacă în *Cititorul de contor*, istoria temei ne-a mînat în sus, pe firul apei, pînă la Faust, aici personajul nu se poate revendica decît de la viețile exemplare ale greco-latinității sau, mai de sus, de unde se revendică mărturisit însuși autorul, de la primordialele mituri și legende ale omenirii, cristalizate în *Vechiul Testament*, în speță *Cartea lui Iov*. Similitudinile dintre aceasta și *Cartea lui Ioviță* sînt programatic firești, la fel de numeroase ca și elementele care le diferențiază. Întocmai ca „modelul său biblic", cum îl numește dramaturgul, Ioviță crede neclintit în convingerile sale, și crede cu atît mai neclintit, cu cît este mai lovit în viața sa personală ; spre deosebire de ale aceluia, care sînt mistice, convingerile lui Ioviță sînt riguros științifice ; și pe unele și pe celelalte, însă, le înconjoară, cu un halo de poezie, pasiunea ; întocmai ca acela, Ioviță are cîțiva prieteni care-l vizitează în clipele de încercare ; spre deosebire însă de aceia, aceștia nu-l mîngîie și nu-l „întăresc" în credința lui, ci, deși veniți cu cele mai bune intenții, se plasează (sau, mai degrabă, sînt tranșat plasați de Ioviță) pe poziții antagonice."

[Reprodus din *Teatrul*, 2 februarie 1981, pp. 40—41.]

Scanned with OKEN Scanner

MAGDALENA POPESCU

[...] Păcat că această carte [*Don Juan din Grădina Icoanei*] e trădată în intenții de titlul nepotrivit și ca sonoritate și ca idee. [...]

În fond însă, scriitorul însuși ia lucrurile mai ușor, pe un ton de badinaj inteligent. [...] E o revigorare a acelui stil *imagé* la modă într-o parte a romanului interbelic, plin de savorile cuvîntului, de întîrzierile aproape tactile pe sonorități și culoare, de senzualism intelectualizat prin analiză și figură de stil. [...]

Mimarea nu e făcută în stil de parodie, ci cu un fel de a găsi asociații noi pentru a le turna în tipare constituite și verificate care se autoconduc.

Personajul e, desigur, o degenerescență caricată a acelui tip de rafinament carnal, obișnuit al literaturii frivole de acum cîteva decenii. Dar dacă noile lui ipostaze sînt niște simulacre ridicole, stilul lor rămîne viu și proaspăt, mînuit cu tehnicitate ireproșabilă și convingătoare. [...]

[Reprodus din *Gazeta literară*, anul XV, nr. 25 (816), 20 iunie 1968, p. 2.]

IOANA POPESCU

[...] Modificarea traiectoriei destinului tragic al Ifigeniei și al lui Oreste (*Ifigenia în Tauris*) și al Meșterului Manole (*Ana*) nu reliefează decît o insolită restructurare a dramei. Dramaturgul Paul Everac vrea să convingă, să demonstreze, din perspectiva prezentului, că lucrurile s-au petrecut altfel : că Ifigenia l-a sacrificat întîmplător pe Oreste, în sanctuarul zeiței Artemis ; că Meșterul Manole a renunțat să-și zidească soția la temelia Mănăstirii Curții de Argeș.

În principiu, nesupunerea față de tradiția de orice fel nu este de condamnat ; totuși, atunci cînd nonconformismul nu face decît să se enunțe pe sine, cînd piesa se termină exact în momentul exprimării opoziției sale nete față de construcția mitului, cînd gesturile își suspendă

rezonanța chiar în clipa desfășurării lor, gratuitatea actului creator devine incontestabilă prin eludarea oricărui interes major, prin inexistența unor idealuri și probleme măcar apropiate de cele pe care pretinde să le nesocotească. Simpla răsturnare a faptelor, schimbarea desfășurării narațiunii, poate fi un punct de plecare, dar nu se poate constitui ca unic scop.

Fragmentele de idei, intențiile nefinalizate nu rezistă în confruntarea modernă cu întruchipările mai îndepărtate în timp, nu au adevărata valoare și viabilitate a realei imagini artistice.

Personajele rarefiate ca substanță se mișcă greoi, în locul eroilor au rămas numai numele lor, iar paginile și gîndurile sînt substituite prin fraze și reacții banale. Ele nu au o viață teatrală organică și independentă, ci subsistă doar prin amintirea celor mitologice.

Cea de a treia piesă a spectacolului *Contrapuncte* se înscrie mai puțin în tendința de demitizare voită, alcătuindu-se mai mult ca modalitate de umanizare și înțelegere a evenimentului istoric. În *Urme pe zăpadă*, Horia și Cloșca își păstrează dimensiunile, devenite parcă legendare, o profundă căldură omenească îi luminează și conturează, atît ca individualități, cît și ca profeți ai vremilor îndepărtate.

Neliniștea și tensiunea așteptării, aureolată de seninătatea lui Horia și de frămîntările lui Cloșca, sînt calități evidente, dar, din păcate, pulverizate prin pierderea ritmului tragismului prin repetarea mereu egală, negradată, a unui singur sentiment. [...]

[Reprodus din *România literară*, an. II, nr. 14 (26), 3 aprilie 1969, p. 25.]

FLORICA ICHIM

[...] Interogația lui Paul Everac, tradusă scenic în trei dialoguri într-un act, înscrie încercarea de a ne autodefini. Autorul nutrește speranța că ipostazele umane așezate față în față adresîndu-și argumente și contraargumente (*Lohengrin*) sau numai prin mecanisme și stereotipii (*Cafea ness cu aproximații*) se constituie ca definiri de entități. Alăturarea celor trei dialoguri poate sugera unghiuri diferite din care este privită personalitatea unui cuplu. [...]

Cel care își caută împlinirea, după ce trece, protestatar mărunt, prin criza ratării (*Lohengrin*) ar putea fi alăturat omului chinuit de trăirea în fals, de fapt, consumîndu-și viața în plin real (*Cîteva palme false*),

Scanned with OKEN Scanner

dar niciodată nu-şi va subsuma existenţa mimetică a eroului din *Cafea ness cu aproximaţii*. Acestea nici măcar nu suportă interogaţia unificatoare din titlu. Dibuie năuc şi neîmplinit, nu are încă prea multe praguri de trecut pînă la conştiinţa întrebării întoarsă spre sine. Căci „cine eşti tu ?" este în piesele lui Paul Everac un „cine sînt eu ?", adresarea la persoana a doua — formula retorică — anunţă formula dramatică a dialogului incitator la introspecţie. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXVII, nr. 7666, 13 iunie 1969, p. 3.]

GEORGE RADU

[...] Mai recentele piese într-un act, şase la număr, care au format două spectacole pe scenele bucureştene (*Contrapuncte* — compus din *Ifigenia în Tauris*, *Ana* şi *Urme pe zăpadă* — la Teatrul Bulandra şi *Cine eşti tu ?* — compus din *Lohengrin*, *Cîteva palme false* şi *Cafea ness cu aproximaţii* — la Teatrul Naţional) se înscriu, în mare măsură, aceleiaşi concepţii artistice. Am mai adăuga, pentru valoarea ei şi pentru simplitatea procedeelor tehnice folosite, piesa într-un act *Iancu la Hălmagiu*, prezentată cu doi ani în urmă la televiziune. Împreună cu *Urme pe zăpadă*, aceste două valoroase piese într-un act îndreptăţesc alegerea de către dramaturg a unor subiecte istorice.

Desigur, nu toate lucrările citate mai sus sînt valori reprezentative, dar ele vorbesc de existenţa unui scriitor ale cărui lucrări pot defini personalitatea artistică a unui dramaturg în toată puterea cuvîntului. [...]

[Reprodus din *Tomis*, anul V, nr. 7, iulie 1970, p. 15.]

EUGEN VASILIU

[...] *Lohengrin sau Plăcerea zorilor* ne propune ideea dublei determinări de loc şi conjunctură, de instinct sau de automatismul profesional. Ea [...] este femeie pînă-n zori şi intelectuală pînă-n seară ; El [...] este amantul ei, noaptea şi secretarul ei, ziua. Planurile de existenţă sînt complet separate. Apoi, prin interferarea lor întîmplătoare, este reliefat absurdul convenţiei care le separă şi se ajunge la compromisul firesc între ziua şi noaptea fiecăruia : zorile [...]

Scanned with OKEN Scanner

Cafea Ness cu aproximații mi s-a părut, în același timp, cea mai bună și cea mai slabă parte a tripticului. Bună prin excelentul cuplu realizat de Ileana Ploscaru și Mircea Constantinescu — Govora ; slabă prin caracterul de scheci umoristic și prin evidenta ei înrudire cu „cîntăreața" lui Eugen Ionescu... [...]

Cîteva palme false este piesa de rezistență a spectacolului și se axează pe un conflict inedit : iubirea „prin delegație". [...]

Un cascador a iubit o artistă, neștiind că obrajii ei rumeni și genele negre sînt falsuri, sînt doar reproduceri fidele după chipul cosmeticienei. O cosmeticiană iubește un actor, îi admiră curajul, îndrăzneala, neștiind că pentru film își rupea oasele dublura lui — cascadorul.

Povestea lor ? Povestea mea ? A mea, a ta și-a altora... Doar că cei doi se întîlnesc și au revelația tardivă a unei stupide irosiri sentimentale. Se declanșează astfel o adevărată dramă a lucidității, rezolvată printr-un *happy-end* formal. El și Ea se coalizează fără a se uni, sînt atrași unul spre celălalt din nevoia de a riposta împreună în fața neșansei. [...]

[Reprodus din *Tomis*, nr. 5, anul VI, mai 1971, p. 14.]

BOGDAN ULMU

[...] După cîte știu, Everac are și alte piese care n-au văzut lumina rampei (*Discurs despre o floare*, de exemplu, sau *Circuit pe două voci*), mai interesante.

Ana, o demitizare (a cîta, oare ?) a legendei Meșterului Manole, pornește de la o idee teatrală (în accepția pozitivă a termenului) : aceea a neîmplinirii artistului, a imposibilității lui de a finaliza. Aici ne este prezentat un Manole, „fără saț lumesc", dar și fără „puterea de a zgudui cerul" și o Ană voluntară, cerebrală, dezamăgită de omul abulic de lîngă ea.

Cea de-a doua piesă a tripticului, *Autograful* (publicată nu de mult în revista noastră), blamează nu doar mecanismul indiscret și umilitor al birocrației, ci și meschinăria, falsa superioritate a posesorilor abuzivi ai acestui aparat, deformat și deformant în egală măsură.

În fine, *Trepte*, ultima piesă a reprezentației (apărute în colecția „Teatru" a Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistice de masă), re-abordează, cu mai puţină strălucire şi consecvenţă, cîteva probleme existente şi-n *Simple coincidenţe* : raporturile dintre generaţii, responsabilitatea multiplă a taţilor cu situaţie conjugală incertă etc., divagînd uneori în minore dialoguri absurde, sau aluziv-obscene. Sîntem uimiţi de faptul că un dramaturg de o binecunoscută exigenţă profesională ca Paul Everac a aprobat alcătuirea unui asemenea spectacol-compus, repetăm, nereprezentativ pentru talentul său (mai ales într-un context festiv, omagial). [...]

[Reprodus din *România literară*, anul V, nr. 22, 25 mai 1972, p. 23.]

CORNEL REGMAN

[...] Candid gestul acesta al lui Paul Everac de a se da legat pe mîna cititorilor. Pentru că, orice s-ar spune, a-ţi publica produsele lirice ale tinereţii şi altele pe lîngă, de dată mai recentă [*Poeme discursive*], cînd lumea te ţine de dramaturg, adică de „om serios", presupune oarecare curaj, împreunat cu inocenţă. Presupune în fond o anumită ignorare de sine cel real, arătarea cea mai neprevenită în lumină. Dar oricît am admira fructele ingenuităţii, nu putem ignora că volumul există şi că el pretinde să fie discutat cu alte măsuri decît cele cu care întîmpini o reacţie temperamentală insolită, o încrucişare de floretă sau mai ştiu eu ce act de bravură sau de bravadă, indiferent, dar, de motivele ce l-au împins pe autor să-şi golească sertarele tinereţii (îndemnat la aceasta şi de nu puţine gesturi similare ale unor confraţi doritori să se arate stăpîni pe cît mai multe domenii), o poruncă a meseriei impune criticului să judece cartea fără circumstanţe atenuante.

Iar rezultatele examenului nu sînt dintre cele mai făgăduitoare. Dacă autorul a urmărit să ne demonstreze că în 1949 şi 1952, binişor trecut de vîrsta oricărui debut, putea versifica expert despre orice, despre Ahile şi Hercule, despre dragoste şi despre anotimpuri, i-am putea reaminti versuri mult mai bune ale acelei perioade, ele însele de mult perimate, trimise la muzeu [...]

[Reprodus din *Tomis*, anul VII, nr. 13 (79), 10 septembrie 1972, p. 4.]

Scanned with OKEN Scanner

DINU SARARU

[...] Nu prea de mult a apărut [...] și a trecut gazetărește neobservată, culegerea de *Teatru*[1] semnată Paul Everac și strîngînd la un loc șase piese ale cunoscutului dramaturg: *Subsolul*, *Camera de alături*, *Iancu la Hălmagiu*, *Urme pe zăpadă*, *Zestrea* și *Un fluture pe lampă*.

Două dintre acestea aparțin teatrului scurt, ca să zic așa, și sînt, amîndouă, absolut remarcabile, *Urme pe zăpadă*, în mod deosebit, remarcîndu-se prin virtuți de perfecțiune slujind o idee de zile mari în viața unui scriitor. Dramaturgul, pentru care patriotismul rămîne una din marile sale teme, înțelese ca expresie a slujirii destinului unui popor ce cu greu și-a cucerit demnitatea și cu imense sacrificii morale, face în această piesă, portretul moral al lui Horia, care, ascuns în munți și aflînd că pe capul său s-a pus o mare sumă de bani și știind că pînă la urmă tot va fi descoperit, cheamă la el moții care îl păzeau, săraci lipiți, și le propune să-l predea chiar ei și să ia ei, suma de bani spre a le fi de folos lor și nu unor străini sau trădători nemernici! [...]

[Reprodus din *Săptămîna*, serie nouă, nr. 261, 5 decembrie 1975, p. 4.]

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Consecvența cu care Paul Everac se apleacă asupra exercițiului piesei într-un act denotă o preocupare programatică în această direcție, dramaturgul găsind aici posibilitatea realizării unei formule, pe care el o numește a... teatrului de amatori, dar căreia îi aplică rigorile unei realizări artistice superioare. „Piesa într-un act — scrie el în cuvîntul de deschidere al volumului *Teatru pentru amatori* (Editura Eminescu, 1977) — mai ales cînd e scrisă pentru amatori, cere să meargă înainte, să nu zăpăcească prin adîncimi, necunoscute și zăbavnice. În economia lui formală, actul trebuie să se miște cu pertinență, să fie cît mai credibil dar și cît mai seducător dinamic." El recomandă să se recurgă la „artificiile farsei, la violența ironiei, la pasta gravă a culorii locale", evitînd însă subtilitățile, ascunzișurile, polisemia (sau înțelegerile multiple), întortocherile psihologice. [...]

[1] Editura Eminescu, București, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Celor zece piese cuprinse în volum — *Cîntec din fluier*, *O întîlnire neobişnuită*, *Vizita la Malu*, *Cheţa*, *Autograful*, *Trepte*, *Rica Eremia în şase reprize şi douăsprezece gonguri*, *Consiliul*, *Cadoul*, *Suplinitoarele* — nu le lipseşte umorul, ironia, persiflarea şi chiar caricatura grotescă (aşa mai ales în *Cîntec din fluier*, *Cadoul*), de asemenea, culoarea locală (*Cheţa* excelează în acest sens), fiind construite pe conflicte extrem de simple (uneori chiar banale sau schematice, evident simpliste ca în *Vizita la Malu*) dar nu aş spune fără adîncimi, fără sugestia unor semnificaţii umane profunde.

În *Cîntec din fluier*, avem o dezbatere deschisă pe problemele morale, etice ale satului contemporan. [...]

O întîlnire neaşteptată aduce în dezbatere o problemă de conştiinţă profesională şi umană în ultimă analiză. [...]

Vizita la Malu vrea să fie o farsă la adresa birocratismului, a superficialităţii, a formalismului în muncă etc. Ea păcătuieşte însă de schematism, de simplism atît în ceea ce priveşte crearea, cît şi rezolvarea situaţiilor, în ciuda faptului că replicile sînt spirituale şi satira, la adresa demagogiei, virulentă, descalificatoare. [...]

Una dintre bucăţile cele mai izbutite, care se înscriu între realizările de vîrf ale acestui gen de teatru, este *Cheţa*. Savoarea unui limbaj ardelenesc, împins pînă aproape de dialectal, slujeşte excelent la realizarea unui umor popular de bun gust, într-o replică mucalită, tensionată, vie [...]

Un caz de proces de conştiinţă al unui anonim angajat dintr-o întreprindere oarecare, în faţa matrapazlîcurilor pe care conducerea le face spre a-şi asigura „fotogenia" planului de producţie, este dezbătut cu acuitate în *Rica Eremia în şase reprize şi douăsprezece gonguri*. Piesa suferă însă de artificialitate, mai ales în final, unde apariţia marinarilor aduşi de iubitul tinerei Rica pentru a ajuta la realizarea planului întreprinderii, ţine de practica unor producţii artistice tipice pentru o perioadă literară depăşită acum, aş numi-o a entuziasmului idilic în prezentarea realităţilor contemporane. Interesantă ca realizare dramatică, piesa în două părţi, *Consiliul*, unde sînt dezvăluite cu acelaşi procedeu al satirei, două caractere opuse — Aldică şi Bezbuncă. Excelentă piesa *Cadoul*, deşi abia se întinde pe cîteva pagini. Ea are ceva din poezia miraculoasă a lumii lîncezite ce se trezeşte la viaţă sub impulsul generos al unor eroi insoliţi a căror apariţie (cum este în *Omul care aduce ploaie*, bunăoară, păstrînd proporţiile apropierea nu este hazardată),

Scanned with OKEN Scanner

schimbă radical unghiul optic sub care este privită și înțeleasă realitatea imediat înconjurătoare [...]

[Apărut în *Tribuna*, anul XXII, 27 aprilie 1978, p. 7. Reprodus din vol. Constantin Cubleșan, *Teatrul istoric și actualitatea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, pp. 205—215.]

DUMITRU RADU POPA

[...] Piesa lui Everac (în trei tablouri) [*Urme pe zăpadă*] e o dramă de caractere, scrisă cu o remarcabilă economie a mijloacelor [...]

Două personaje [Horea și Cloșca] care întruchipează două diferite grade de conștiință; două existențe puse într-o situație limită; aceea a unei tensiuni ridicate, în care sîmburele permanent al suspiciunii îi macină, fizic și moral, pe protagoniști.

[...] Este o dramă pregnant *omenească*, în care eroul se definește prin superioritate morală, prin voință de neclintit și sacrificiu personal. Eroul e Horea, pentru că el înțelege întreg hățișul de ambiguități ce se țese și se strînge tot mai mult în jurul lui. Cloșca, mai tînăr, temperamental, fără vocație mesianică, se împotrivește pînă în ultimul moment, păstrînd, în ciuda tuturor evidențelor, speranța supraviețuirii [...]

[Reprodus din *Tribuna României*, anul VII, nr. 145, 15 noiembrie 1978, p. 12.]

RADU POPESCU

[...] *Autograful* nu e printre realizările de vîrf ale lui Everac în această categorie, fiind în dimensiune de tabletă dramatică, numai un portret feroce, pamfletar, de un adevăr inatacabil. Portretul e al unui birocrat, impostor, murdar, mîrșav, pe care îl putem bănui de toate relele, după cum se fudulește sub platoșa unor principii și sub păienjenișul chițibușurilor legaliste pe care, și pe unele și pe celelalte, el, cel dintîi, le calcă în picioare și le batjocorește, încît — vorba aia — îți stă mintea în loc. Aici, pînea și cuțitul lui sînt „spațiul locativ", prilejul de a simți îmbătător *puterea*, ca abuz direct, palpabil, în dauna oamenilor. Căci ce nu poate însemna un „autograf", adică o aprobare, pentru o locuință! Vedem noi ce înseamnă, cînd în fața lui se prezintă, cu ceva mai îndreptățită și modestă pretenție, o biată cîntăreață de

Scanned with OKEN Scanner

local public, care n-a prea fost, la viața ei, ușă de biserică, dar a avut proasta inspirație de a fi o dată, tocmai în fața actualului despot al „autografelor".

[...] Cum spun, e un „moment" și e chiar caragialian, pînă la un punct. Mîna de maestru a lui Everac e însă la largul ei în aceste reprezentări categoriale, și de aceasta a beneficiat, de asemenea, portretul solicitantei, făcut cu compasiune măsurată, nu fără umor, întru totul convingător. [...]

[Reprodus din *România liberă*, anul XXXVI, nr. 10.625, 23 decembrie 1978, p. 2.]

ȘERBAN CIOCULESCU

[...] Cartea lui Paul Everac [*Ședința balerinelor*] are o filozofie, aceea a lui Horațiu: *nil admirari* (să nu ne mirăm de nimic). Să acceptăm așadar logica vieții cu înțelepciune! Aceasta este lecția talentatului autor, umanist impasibil, în miezul micului său univers caleidoscopic.

[Reprodus din *Luceafărul*, anul XXII, 9 (879), 3 martie 1979, p. 7.]

A. GEORGE

Ordinatorul de Paul Everac consemnează istoria unui reportaj ratat. [...]

Paul Everac a scris parcă dintr-o suflare un text sclipitor și plin de vervă. Nimic nu pare elaborat, căznit și nimic nu mai are uscăciunea unei demonstrații didacticiste așa cum se mai întîlnește uneori în dramaturgia sa. Piesa oferă senzația unei autenticități depline. Personajele sînt parcă „luate din viață". Ele nu rostesc cele mai mari adevăruri despre existență. Dar eroii spun lucruri pe lîngă care nu putem trece deloc indiferenți, fiind vorba totuși de ceea ce trăim cu toții. [...]

[Reprodus din *Flacăra*, anul XXIX, nr. 38 (1319), 18 septembrie 1980, p. 16.]

Scanned with OKEN Scanner

ILEANA LUCACIU

[...] În *Ordinatorul* — piesă ce se petrece în lumea satului — el [Paul Everac] urmează calea jocului aparenţă de prosperitate şi moralitate şi realitate crudă în care corupţia sălăşluieşte pe primul loc. În faţa multor pahare de zaibăr, ţăranul Marin Druşcă şi cei din jurul său părăsesc măştile fericirii şi armoniei şi dezvăluiesc chipuri dureros de odioase. Se arată o realitate sufletească tristă în neconcordanţă directă cu mersul victorios înainte al modernizării vieţei satului, unde va apărea în curînd un „ordinator", simbol al tehnicii şi prosperităţii.

Piesa are ceva din emisiunea Reflector! Dramele lui Druşcă, ale soţiei, ale fostului ginere sînt, de fapt, particulare, nu se atacă aici esenţa transformărilor în rău şi bine petrecute în sufletul ţăranului de astăzi. Nu funcţionează aici legea cauzei şi efectului. Cauzele le aflăm mai mult doar în construcţia psihologică, particulară a indivizilor. Soţia înşeală, pentru că e imorală şi are un bărbat infirm. Druşcă suferă că fiica lui nu-i... de fapt a lui şi fură varză de pe cîmp şi în afară de aceasta, piesa e statică, zaibărul dezleagă limbile celor trei personaje centrale şi ele povestesc şi iar povestesc, se spovedesc în faţa noastră sub influenţa alcoolului, iar noi trebuie să-i ascultăm. Publicul asistă la crîncena dramă a celor de pe scenă, îi condamnă eventual pe ei şi atît. [...]

[Reprodus din *Săptămîna*, serie nouă, nr. 519, 14 noiembrie 1980, p. 4.].

MANOLE AUNEANU

[...] Cu *Ordinatorul* său, Paul Everac încearcă — şi reuşeşte — să schimbe această optică păgubitoare, oferind trupei giuleştene un text de mare forţă satirică, o comedie, cum scrie pe afiş, o dramă, am zice noi, presărată, e drept, cu numeroase replici de club, în care se rîde din belşug, în reprize, şi se aplaudă la scenă deschisă [...] dar în spatele cărora se ascunde multă amărăciune, astfel încît, la căderea cortinei, spectatorul simte că voioşia eroilor este, de fapt, masca tragică a unor existenţe de ridicol, de compromisuri şi de ratare.

[...] Personal, finalul propus de autor mi se pare un rateu, dar, ca spectator, îmi permit să văd sfîrşitul în secvenţa anterioară. Care ar putea fi premisa unei alte piese.

[Reprodus din *Urzica*, anul XXXII, (666) de-decembrie 1980, p. 10.]

Scanned with OKEN Scanner

Dramă a însingurării individului prin rapt şi acumulare excesivă, pe de-o parte, dar şi dramă a fetişizării obiectului, a materiei însăşi, în faţa cărora fiinţa umană poate să se închine ca în faţa unei divinităţi, *Salonul* lui Paul Everac devine, în spectacolul lui Mihai Manolescu, parabolă a înstrăinării individului de el însuşi în societatea de consum contemporană, prin goana după chiverniseală, trai comod, indiferenţă faţă de valorile spiritului. [...]

Căci dacă există un martiraj al acestei lumi a lui Paul Everac, acela porneşte doar de la asasinarea primelor elanuri, a spiritului pur, a bucuriei visului, a speranţei, a începuturilor luminoase ale acestor fiinţe, pe care unele dintre ele le-au purtat cu sine, dar le-au pierdut pe parcurs, în angrenajul crîncen, obnubilant al vieţii. Căci în această lume a unei existenţe sumare, prinsă între masă, mîncăruri, băut, dormit şi, din cînd în cînd, deschiderea unei uşi spre un salon cu obiecte intangibile, dar mai ales un salon cu un trecut intangibil, un straniu simbol al nimicurilor, aureolat de credulitatea şi spaimele familiei, în această lume, închisă, tăinuită, osificată, deci, nu există nici o urmă de bucurie, de speranţă, de încredere în viaţă. Căci toate punţile sînt tăiate. Toate aceste posibile aspiraţii sînt blocate, printr-o singură şi uriaşă aspiraţie : cumulul de bunuri şi plăcerea pe care ele o oferă. [...]

[Reprodus din *Orizont*, nr. 23 (689), 11 iunie 1981, p. 6.]

Scanned with OKEN Scanner

TABEL CRONOLOGIC [1]

1924, 23 august Se naşte, la Bucureşti, Petre Al. Constantinescu, din părinţi profesori. Viitorul dramaturg, prozator şi eseist va fi cunoscut sub numele de Paul Everac.

1942 Termină ca şef de promoţie liceul „Moise Nicoară" din Arad, oraş în care a trăit optsprezece ani.

1947 Paul Everac devine absolvent al Facultăţii de Drept din Bucureşti.
Este un an bogat în premiere româneşti; se prezintă piesele *Nunta din Perugia* de Alexandru Kiriţescu, *Seringa* de Tudor Arghezi, *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, *Mînzul nebun de* Cezar Petrescu şi V. Rusu-Şirianu, *Insula* de Mihail Sebastian.

1948 Scrie prima sa piesă de teatru, intitulată *Robinson,* poem dramatic în patru tablouri, ce se va reprezenta în vara lui 1983, experimental, la Podul Dîmboviţei (Argeş), într-un teatru construit de autor.
Dramaturgia românească originală este bine reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti: *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Michelangelo* de Alexandru Kiriţescu, *Rapsodia ţiganilor* de Mircea Ştefănescu.
În acest an au mai fost jucate piese de Tudor Şoimaru, Mircea Ştefănescu, Aurel Baranga.
Septembrie Se reia pe scena Teatrului Naţional *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

1951 Se însoară cu Smaranda Oneţ din Cristeşti (Arad) cu care are doi copii (născuţi în 1953 şi 1954).

1952 Se reprezintă piesele *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurenţiu Fulga, *Oameni de azi* de Lucia Demetrius.

1953, 14—24 ianuarie S-a sărbătorit centenarul Teatrului Naţional din Bucureşti. An bogat în premiere originale: *Mielul turbat* de Aurel Baranga, *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu, *Schimbul*

[1] Autoarea mulţumeşte călduros dramaturgului pentru informaţiile furnizate privind biografia sa.

de onoare de Mihail Davidoglu, *Afaceriştii* de Tudor Şoimaru, *Căruţa cu paiaţe* (Matei Millo) de Mircea Ştefănescu.
Centenarul Teatrului Naţional din Craiova.

1955 Se reprezintă la Teatrul Naţional din Bucureşti piesa *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, care primeşte Premiul de Stat clasa a II-a.

1957 Au loc festivităţi cu prilejul împlinirii a 140 de ani de la primul spectacol în limba română pe scena Teatrului Naţional din Iaşi.
În acest interval de timp, Paul Everac funcţionează ca şef de agenţie C.E.C., director şi asistent de muzeu, jurisconsult şi şef de protocol, scriind piesele inedite : *Ifigenia în Aulis, Neînţelegere, Ioan în temniţă, Noe şi fiii săi, Cămaşa lui Hercule, Oedip-tiran, Ifigenia din Tauris, Ticuţă şi Negul* (devenită mai tîrziu *Aventura*), *Cezar*.

1958 Paul Everac debutează public cu două schiţe în revistele *Tînărul scriitor* şi *Iaşul literar*
În acelaşi an, în *Viaţa românească* apare prima piesă tipărită a scriitorului, *Poarta*.

1959, 24 ianuarie Pe scena Teatrului Tineretului din Bucureşti şi a Teatrului Naţional din Iaşi se reprezintă piesa *Povestea Unirii* de Tudor Şoimaru.
Are loc la Teatrul Naţional din Bucureşti, premiera piesei *Cuza Vodă* de Mircea Ştefănescu.
18 aprilie La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, în regia lui Valeriu Moisescu, se prezintă premiera *Poarta* de Paul Everac. Piesa va mai fi reluată la Ploieşti, Piteşti şi Sibiu (în regia lui Radu Stanca).
21 mai La Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara" are loc premiera *Ferestre deschise,* în regia lui Horea Popescu. Piesa va mai fi reluată la Arad, Baia Mare, Sibiu (în regia lui Mihai Dimiu), Brăila, Bacău şi de multe echipe de amatori.
26—31 mai Turneul Teatrului Berliner Ensemble din R.D.G. cu piesele : *Mama* de B. Brecht după Maxim Gorki şi *Viaţa lui Galileo Galilei* de B. Brecht.
21 iunie Turneul Teatrului Vieux Colombier cu piesele *Ciocîrlia* de J. Anouilh şi *Războiul Troiei nu va avea loc* de J. Giraudoux.
14 august Premiera piesei *Vlaicu şi feciorii lui* de Lucia Demetrius, la Teatrul Municipal din Bucureşti, în regia lui Horea Popescu.
22 august Pe scena Teatrului de Stat din Ploieşti, are loc premiera piesei *Explozie întîrziată* de Paul Everac (regia : Harry Eliad). Ea va mai fi reluată la Arad, Baia Mare, Botoşani, Oradea (secţia maghiară), precum şi la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

23 august Are loc, la Teatrul muncitoresc C.F.R., premiera piesei *Descoperirea* de Paul Everac, inspirată din momentul Eliberării. *octombrie — 18 noiembrie* Turneul Teatrului Mossoviet cu piesele *Bătălie în marş* după Galina Nicolaevna, *Zări necuprinse de* N. Virta, *Mascarada* de Lermontov, *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare, *O întîmplare ciudată* de C. Goldoni.

1961, 5 ianuarie Se inaugurează Teatrul de Comedie.

6 mai Are loc, la Bucureşti, pe scena Teatrului Muncitoresc Giuleşti, premiera *Ochiul albastru* de Paul Everac (regia : Horea Popescu). Piesa va mai fi reluată la Iaşi şi Arad.

Turneul Teatrului V. Maiakovski din Moscova, condus de N. P. Ohlopkov la Bucureşti şi Braşov cu piesele : *Hotel Astoria* şi *Viori de primăvară* de A. Stein, *Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov.

20 septembrie Încetează din viaţă Lucia Sturdza Bulandra.

Teatrul Municipal din Bucureşti devine Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra".

23—27 septembrie Turneul Teatrului Naţional Popular Francez, condus de Jean Vilar, la Bucureşti, cu piesele : *Mercadet* de Honoré de Balzac, *Turcaret* de Lessage.

19 octombrie Premiera piesei *Fiicele* de Sidonia Drăguşanu, la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" în regia lui Al. Finţi.

1962, 27 martie Se sărbătoreşte, la Bucureşti, ziua Mondială a Teatrului, instituită din iniţiativa Congresului al IX-lea al Institutului Internaţional de Teatru de pe lîngă UNESCO.

9 aprilie La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, are loc premiera *Costache şi viaţa interioară* de Paul Everac.

Piesa va mai fi reluată la Brăila şi Sibiu precum şi la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti.

iunie Săptămîna Caragiale cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani de la moartea scriitorului. Pe scenele tuturor teatrelor din ţară se reprezintă lucrările lui I. L. Caragiale în cadrul sărbătoririi organizate pe plan naţional. La Teatrul de Comedie are loc premiera piesei *Procesul domnului Caragiale* de Mircea Ştefănescu.

27 septembrie Premiera piesei *Mielul turbat* de Aurel Baranga, la Teatrul Regional „Barbu Şt. Delavrancea", în regia lui Dinu Cernescu.

Acordînd atenţie mişcării teatrale amatoare, Paul Everac scrie piesa într-un act, (4 tablouri) *Logodna* care vede lumina tiparului în acelaşi an, la Editura pentru literatură, în colecţia „Teatru de amatori".

1963 Îi apar, la Editura pentru literatură, alte piese într-un act : *Cîntec din fluier, Maşina de calculat.*

Paul Everac realizează scenariul pentru filmul *Omul de lîngă tine.*

Scanned with OKEN Scanner

12 ianuarie La Teatrul Național din Cluj are loc premiera piesei *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, de Eugen Barbu, în regia lui Constantin Anatol.
5 aprilie La Teatrul Național „I. L. Caragiale" se joacă premiera *Adam și Eva* de Aurel Baranga.

1964 Paul Everac publică, la Editura pentru literatură, piesa într-un act *O întîlnire neobișnuită*. (*Cîteva halbe cu rom*, devenită mai tîrziu scenariul de televiziune — *Zăvoiul*, 1983).

6 martie Se prezintă, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale", premiera *Ștafeta nevăzută*, în regia lui Moni Ghelerter. Piesa va mai fi jucată la Piatra Neamț precum și la Teatrele maghiare din Cluj, Tîrgu Mureș, Satu Mare și Timișoara. De asemenea, la radio și televiziune. Des jucată de amatori.
Se tipărește sub îngrijirea lui Valeriu Râpeanu, în colecția „Biblioteca pentru toți", antologia *Dramaturgia română contemporană*, două volume cuprinzînd lucrări dramatice de Alexandru Kiriței, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Al. Voitin, Horia Lovinescu, Paul Everac și Süto Andras.
7—12 martie Turneul trupei Royal Shakespeare Company, cu piesele *Regele Lear* și *Comedia erorilor* de Shakespeare.
15 aprilie Premiera piesei *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, la Teatrul Național „I. L. Caragiale", în regia lui Horea Popescu.
28 mai Turneul Comediei Franceze la București, Iași, Cluj-Napoca, cu *Tartuffe* și *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Un capriciu* de Alfred de Musset.
25 noiembrie Premiera *Fii cuminte Cristofor!* de Aurel Baranga, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia autorului.
În stagiunea 1964—1965, la Teatrul pentru copii și Tineret, s-a reprezentat comedia *Himera* de Paul Everac.

1965, *15 mai* Are loc premiera piesei *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.
18 mai Turneul Teatrului de Comedie la Paris cu: *Troilus și Cresida*, *Rinocerii*, *Umbra*. Obține premiul pentru cea mai bună participare națională și o mențiune specială pentru spectacolul *Troilus și Cresida*.

1966, *20 ianuarie* Are loc premiera *Sfîntul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia autorului.
3 martie Pe scena Teatrului Mic, se joacă premiera *Simple coincidențe* de Paul Everac, în regia lui Ion Cojar. Ea va mai fi reluată la Timișoara ,Pitești, Satu Mare (secția maghiară), Oradea, Craiova, Tîrgu Mureș (secția maghiară).
22—25 mai Turneul Teatrului Vieux Colombier cu *Lucreția Borgia* de Victor Hugo, *Ostaticul* de Paul Claudel.
21 decembrie Premiera piesei *Vara imposibilei iubiri* de D. R. Popescu, pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca.

Scanned with OKEN Scanner

27 decembrie Teatrul Național din Iași sărbătorește 150 de ani de la reprezentarea primului spectacol în limba română.

1967 Paul Everac publică, la Editura pentru literatură, culegerea *Cinci piese de teatru (Poarta, Explozie întîrziată, Ochiul albastru, Săgeata nevăzută, Simple coincidențe)*, piesele *Iancu la Hălmagiu*, *Și la stînga trei ciocane* („șarjă satirică într-un act" cu un prolog) și *Vizita la Malu* (comedie satirică în două părți). În același an, îi apare, la Editura Politică, volumul de „opinii" intitulat *Reflecții despre inteligență*.
În acest an, intrînd în concursul anual „Vasile Alecsandri" al Casei centrale a creației populare, piesa *Iancu la Hălmagiu* a fost distinsă cu premiul I.
Scrie scenariul radiofonic[2] *Discurs despre o floare*.
11 ianuarie Pe scena Teatrului „C. I. Nottara" are loc premiera piesei *Subsolul*, cu titlul inițial *Patimi*, în regia Soroamei Coroamă. Va fi reluată la Bîrlad, Sibiu și Cluj (prima regie a autorului).

1968 La Editura pentru literatură, vede lumina tiparului microromanul lui Paul Everac intitulat *Don Juan din Grădina Icoanei*.
Contrapuncte (Ifigenia în Tauris, Urme pe zăpadă, Ana), spectacol coupé regizat de autor la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din București.
martie Cu piesa într-un act și trei tablouri *Urme pe zăpadă*, dramaturgul obține premiul I pentru genul scurt la Concursul național de dramaturgie al Consiliului de Stat pentru Cultură și Artă.
19 aprilie Premiera piesei *Opinia publică* de Aurel Baranga, pe scena Teatrului de Comedie, în regia lui Mihai Berechet.

1969, 29 aprilie Are loc la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, premiera piesei *Cine ești tu?* „spectacol coupé" de Paul Everac, reluat la Sfîntu Gheorghe și Constanța.
25 octombrie Premiera piesei *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, la Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș, secția română, în regia lui Eugen Mercus.
4—12 decembrie Turneul Teatrului Național „I. L. Caragiale" la Praga și Bratislava cu: *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu după V. Alecsandri, *Cine ești tu?* de Paul Everac și *Becket* de J. Anouilh.
În această stagiune, se joacă la Teatrul „Matei Millo" din Timișoara, piesa *Baletul electronic*, de Paul Everac, în regia autorului.

1970 Se tipărește de către Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa centrală a creației populare, comedie într-un act, două episoade și trei tablouri intitulată *Cheța*.

[2] În timp se mai adaugă și alte scenarii de radio-televiziune: *Circuit pe două voci*, *Fifica înaripată*, *Dopping*, *Bill Optimistul*, *Sibylla*.

Scanned with OKEN Scanner

Apare, sub aceeaşi egidă, piesa *Chiriţa pe şantier*, simplă schiţă calamburistico-mimică, în dialect moldavo-valah, cu intenţii de farsă. Tot acum i se publică, în condiţii identice, piesa *O partidă cu nou-născuţi*, farsă populară într-un act.

25 aprilie Se joacă în premieră pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, spectacolul cu piesa *Camera de alături* în regia lui Ion Cojar. Piesa se reia la Arad, Galaţi, Tîrgu Mureş (secţia maghiară), Constanţa, Iaşi.

18 decembrie Premiera piesei *Aceşti nebuni fătarnici* de Teodor Mazilu, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia lui Emil Mandric.

1971 Apar volumele *Urme pe zăpadă* — teatru scurt şi *Dialoguri contemporane*, eseuri publicate iniţial (1966—1969) de Paul Everac în cadrul rubricii „Teze şi antiteze" în *Contemporanul*. Dramaturgul primeşte Premiul Uniunii Scriitorilor pentru piesa *Urme pe zăpadă*. I se tipăreşte, la Editura Eminescu, volumul *Teatru scurt* cuprinzînd piesele: *Urme pe zăpadă*, *Ifigenia în Tauris*, *Lohengrin sau Plăcerea zorilor*, *Iancu la Hălmagiu*, *Discurs despre o floare*, *Cafea Ness cu aproximaţii*, *Cîteva palme false*, *Ana*, *Circuit pe două voci*.

21 ianuarie Premiera piesei *Şi eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, pe scena Teatrului C. I. Nottara, în regia lui Dan Nasta.

14 aprilie La Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" se reprezintă *Pisica în noaptea anului nou*, de D. R. Popescu, în regia lui Horea Popescu (premiera absolută a piesei a avut loc la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în stagiunea 1970—1971).

21 aprilie Are loc premiera piesei *Ape şi oglinzi* de Paul Everac, pe scena Teatrului Mic, în regia lui Ion Cojar. (Premiul I, dramaturgie, premiul II, regie, patru interpreţi premiaţi.)

22—30 octombrie Turneul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" la Moscova şi Leningrad cu *Coana Chiriţa* de V. Alecsandri şi *Camera de alături* de Paul Everac.

24—25 octombrie Turneul Teatrului de dramă şi comedie din Constanţa în cadrul Festivalului Internaţional de Teatru de la Madrid cu *Romanţioşii* de Edmond Rostand şi *Cine eşti tu?* de Paul Everac.

1972 La începutul acestui an, piesa *Zestrea* de Paul Everac, este transmisă la televiziune.

12 octombrie Premiera piesei *O pasăre dintr-o altă zi*, de D. R. Popescu, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în regia lui Alexa Visarion.

4 decembrie Pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" are loc premiera piesei *Un fluture pe lampă* de Paul Everac. Ea se reia la Timişoara şi Braşov.

La Editura Dacia din Cluj-Napoca, i se publică cartea intitulată *Poeme discursive*.

Scanned with OKEN Scanner

În acest an, i se tipăresc de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, două piese într-un act: *Autograful* și *Trepte*.

1973, 29 septembrie Pe scena Teatrului de Stat din Oradea, are loc premiera comediei tragice în două părți *Cititorul de contor*, în regia Nicoletei Toia. Piesa se reia la Bîrlad, Timișoara (secția maghiară), Sfîntu Gheorghe, Brașov (regia Eugen Mercus), Pitești (regia autorului) și București (Teatrul Mic — regia autorului).

20 decembrie În cinstea aniversării Republicii, are loc inaugurarea noului edificiu al Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București. Spectacolul omagial cuprinde: *Apus de soare*, în regia Mariettei Sadova și *Simfonia Patetică* de Aurel Baranga, în regia autorului, cu participarea a numeroși actori de frunte ai teatrului, din toate generațiile.

Se joacă în premieră, la Teatrul Național din Craiova, piesa lui Paul Everac, *Viața e ca un vagon?* (reluată la 26 ianuarie 1974, pe scena Teatrului Mic din București și de teatrele din Arad și Sibiu).

În acest an, îi apare, la București, la Editura Cartea Românească, volumul *Trei piese-eseu, Teatru*, cu o prefață de Mihai Gafița. Sînt cuprinse: *Subsolul (Patimi)*, *Camera de alături* și *Ape și oglinzi*.

I se acordă Premiul Academiei, „Ion Luca Caragiale" pentru scenariul radiofonic *Zestrea*.

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice îi tipărește piesa într-un act *Rica Eremia în șase reprize și douăsprezece gonguri*.

Lui Paul Everac i se publică antologia retrospectivă *Teatru* (*Subsolul [Patimi]*, *Camera de alături*, *Iancu la Hălmagiu*, *Urme pe zăpadă*, *Zestrea*, *Un fluture pe lampă*) și volumul de „atitudini și polemici din viața de teatru", *Incotro merge teatrul românesc?* la Editura Eminescu.

1975 I se publică de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, piesa într-un act (două episoade) *Consiliul (Aldică și Bezbunică)*. Indicații de regie: Alexa Visarion.

1976, 4 noiembrie Are loc pe scena Teatrului din Arad, premiera piesei *Acord* (reluată la 15 septembrie 1977, la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București), dezbatere filozofică subtilă asupra sensului libertății sociale și individuale.

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice îi publică schița dramatică într-un act *Cadoul*. I se tipărește dramaturgului, volumul intitulat *Teatru pentru amatori, Zece piese într-un act*, la Editura Eminescu. Sînt incluse următoarele titluri: *Cîntec din fluier*, *O întîlnire neobișnuită*, *Vizita la Malu*, *Cheța*, *Autograful*, *Trepte*, *Rica Eremia în șase reprize și douăsprezece gonguri*, *Consiliul*, *Cadoul*, *Suplinitoarele*.

Scanned with OKEN Scanner

1977, 15 septembrie Premiera piesei *Piatră la rinichi* pe scena Teatrului de Stat din Oradea (secția română). Regia: Szombati Gilly Otto. Piesa a fost reluată la Bacău (regia: Nae Cosmescu), București, Satu Mare, (secția maghiară), Timișoara, Tîrgu Mureș.
În același an, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, lui Paul Everac i se tipărește piesa într-un act *Suplinitoarele.*

1978 Apare, la Editura Albatros, volumul de „schițe și tablete" *Ședința balerinelor,* o culegere de texte dificil de încadrat într-o anume specie scrise de pe pozițiile unui moralism intransigent în observații și dubitativ în soluții; „semnificația lor este aproape întotdeauna gravă, chiar dacă uneori se afectează, pentru a se mări efectul, un surîs, condescendent."
16 noiembrie La Teatrul de Stat din Brașov are loc premiera povestirii dramatice în două părți *A cincea lebădă,* în regia lui Eugen Mercus. Piesa va fi reluată la Timișoara, București (regia: Tudor Mărăscu), Cluj-Napoca (Teatrul Național și cel Maghiar), Baia Mare.
În acest an, Editura Eminescu publică *O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977. Teatrul de inspirație contemporană,* antologie, studiu introductiv și aparat critic de Valeriu Râpeanu, două volume. Sînt cuprinse trei piese ale dramaturgului: *Urme pe zăpadă, Iancu la Hălmagiu* și *Camera de alături.*
Dramaturgul pune în scenă, la Pitești, spectacolul experimental *Strip-tease pe ring,* compus din piesele *Rica Eremia, Autograful* și *La Canton.*

1979, 22 septembrie Premiera dramei în două părți *Un pahar cu sifon,* pe scena Teatrului Național din Craiova, în regia Valentinei Balogh. Ea va fi reluată la Arad (în regia autorului) și la București (Teatrul Mic).

1980 I se tipărește de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice piesa într-un act *Concertino pentru violă, oboi, flaut și percuție.*
„Numesc violă personajul Păuna, pentru că are, în ceea ce spune, un registru grav și cantabil. Prin suflul său și intensitățile sale, abia estompate, personajul Matei închipuie un oboi. Cristalin și sprințar, ca un flaut, apare personajul Voichița. Partea melodică, dialogul violei cu oboiul, se petrece, la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Cea orchestrală (ca și apariția flautului) se petrece astăzi." (Paul Everac, *Op. cit.*).
18 septembrie La Tîrgu Mureș, are loc premiera *Cartea lui Ioviță,* în regia lui Dan Alecsandrescu. Piesa va mai fi reluată la Oradea, Satu Mare, Timișoara, ca și la București (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), unde a obținut, în regia autorului, premiul I, pentru spectacolul la „Cîntarea României".
La Teatrul Giulești din București are loc premiera piesei *Ordinatorul,* reluată la Pitești, Craiova, Cluj, Timișoara (secția maghiară).

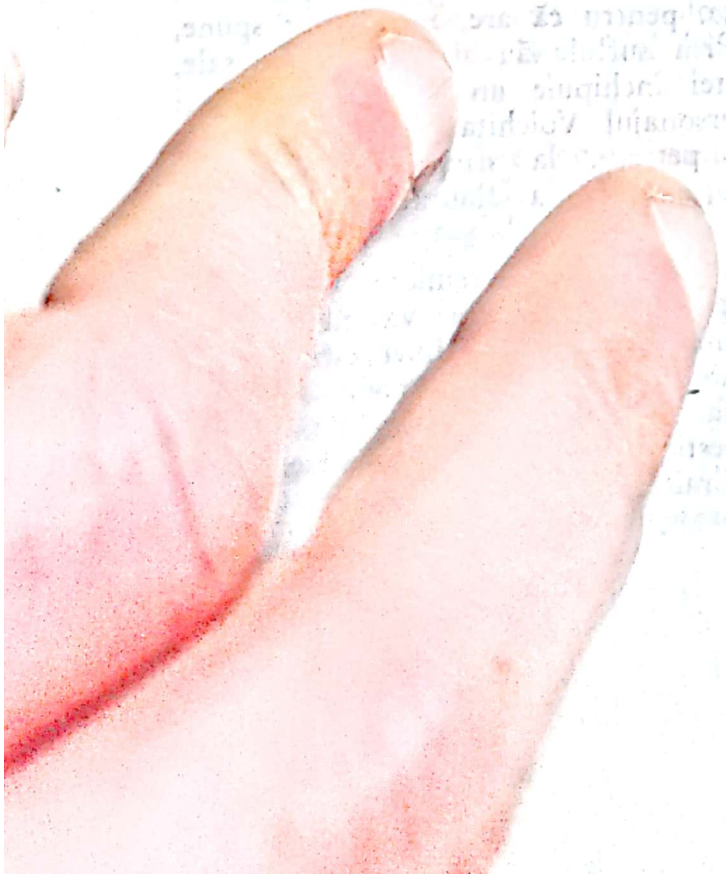
Scanned with OKEN Scanner

1981 I se publică la Institutul de cercetare etnologice şi dialectologice *Căutînd, bătînd... două miniaturi tragic-comice.*
Pe scena Teatrului de Stat din Reşiţa, are loc premiera *Salonul*, în regia lui Mihai Manolescu, reluată la Arad şi la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, în regia autorului.

1982 La Piatra Neamţ, în regia lui Mihai Manolescu, este lansată piesa *Beţia sfîntă*, reluată la Constanţa. La Teatrul Naţional din Iaşi a avut loc premiera piesei *Drumuri şi răscruci*, în regia lui Colin Florian.
I se repetă la Teatrul Giuleşti, un spectacol coupé compus din *Autograful* şi *Serpentina.*
Este anul în care i se publică, dramaturgului, cărţile : *A cincea lebădă*, vol. I—II, seria „Teatru comentat", Editura Eminescu *(Subsolul, Ana, Cîteva palme false, Zestrea, Ape şi oglinzi, Un fluture pe lampă, Acord, Cititorul de contor, A cincea lebădă, Un pahar cu sifon)* şi *Viaţa lumii (Beţia sfîntă, Costandineştii, Drumuri şi răscruci* şi *Solul).*
Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice îi publică piesa într-un act intitulată *Compartimentul vesel.*

1983, septembrie I se reprezintă la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" un spectacol coupé, compus din *Cadoul* şi *Dulapul*, numit *Gustul Parvenirii*, în regia lui Petre Popescu.

SUZANA CARMEN DUMITRESCU



Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

OPERA LUI PAUL EVERAC

A. Volume în limba română

Logodna. Piesă într-un act (4 tablouri). Indicaţiile de regie. Mihai Dimiu. Scenografia: Ovidiu Bubulaci, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962.

Ferestre deschise. Piesă în trei acte (8 tablouri), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

Cîntec din fluier. Piesă într-un act. Indicaţii de regie şi scenografia: Traian Niţescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

O întîlnire neobişnuită (Cîteva halbe cu rom). Piesă într-un act. Indicaţiile de regie: Dinu Iliescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Simple coincidenţe. Piesă în două părţi (zece tablouri), Asociaţia oamenilor de artă din instituţiile teatrale şi muzicale, Centrul de documentare teatrală şi muzicală, Bucureşti, 1966.

Şi la stînga, trei ciocane! Şarjă satirică într-un act cu un prolog. Indicaţii de regie: Ion Cojar, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa creaţiei populare, Bucureşti, 1967.

Reflecţii despre inteligenţă. Opinii, Editura Politică, Bucureşti, 1967.

Iancu la Hălmagiu. Piesă într-un act. Indicaţii de regie: Mihai Dimiu, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1967.

Don Juan din Grădina Icoanei, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Cheţa. Comedie într-un act şi două episoade — trei tablouri, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1970.

Chiriţa pe şantier. Simplă schiţă calamburistico-mimică, în dialect moldovalah, cu intenţii de farsă, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1970.

Cine eşti tu? Triptic format din trei piese într-un act *Lohengrin sau Plăcerea zorilor, Cafea Ness cu aproximaţii, Cîteva palme false,* I. P. Grafica Nouă, Asociaţia oamenilor de artă din instituţiile teatrale şi muzicale. Serviciul de documentare teatrală şi muzicală, Bucureşti, 1970 [litografiat].

O partidă cu nou-născuţi. Farsă populară într-un act, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1970.

Teatru scurt, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971 *(Urme pe zăpadă, Ifigenia în Tauris, Lohengrin sau Plăcerea zorilor, Iancu la Hăl-*

Scanned with OKEN Scanner

Patimi. Piesă în trei acte (opt tablouri), în *Teatrul* 12, nr. 2, februarie 1967, pp. 15—48.
Vizita la Malu. Comedie satirică în două părţi, în *Îndrumătorul cultural*, 20, nr. 6, iunie, 1967, pp. 54—61.
Iancu la Hălmagiu, în *Scînteia*, 36, nr. 7279, 11 februarie 1967, p. 5; *Îndrumătorul cultural*, 20, nr. 3, martie 1967, pp. 54—59.
Camera de alături, în *Teatrul*, 15, nr. 1, ianuarie 1970, pp. 67—96.
Urme pe zăpadă, în *Tribuna*, 14, nr. 28, 9 iulie 1970, pp. 8—10.
Ape şi oglinzi, în *Tribuna* 15, nr. 6, 11 februarie 1971, pp. 8—9, nr. 7, 18 februarie 1971, pp. 8—9.
Autograful, Simplă schiţă dramatică, în *România literară*, 5, nr. 13, 23 martie, 1972, pp. 18—19.
Cititorul de contor. Comedie tragică în două părţi; în *Teatrul*, 17, nr. 9, septembrie 1972, pp. 33—54.
Butelia, în *România literară*, 11, nr. 14, 6 aprilie 1978, pp. 12—15.
A cincea lebădă. Povestire dramatică în două părţi, în *Teatrul*, 23, nr. 11, noiembrie 1978, pp. 54—82.
Constandineştii. Frescă dramatică în 22 de tablouri, în *Teatrul*, 25, nr. 6, iunie 1980, pp. 53—95.

b) În limbi străine

Pure Coincidence. A play in two parts (ten scenes). Translated by Eugenia Farca în *Romanian Review*, 20, 1967, pp. 26—61.
Nescafé et aproximations. En français par Constantin Borănescu, in *Revue roumaine*, 25, nr. 1, ianuarie-martie 1971, pp. 37—42.
A Few False Slaps. Translated by Catinca Ralea, în *Romanian Review*, 25, nr. 1, ianuarie-martie 1971, pp. 12—21.

ARTICOLE

Moştenirea [în arta populară]. Opinii, în *Scînteia*, 35, nr. 6983, 18 mai 1966, pp. 1, 5.
Subiectiv şi obiectiv. Teze şi antiteze, în *Contemporanul*, nr. 48, 2 decembrie 1966, pp. 1, 2.
Graţia. Teze şi antiteze, în *Contemporanul*, nr. 49, 9 decembrie 1966, pp. 1, 9.
Gustul criticii II. Teze şi antiteze, în *Contemporanul* nr. 3, 20 ianuarie 1967, p. 3.
Conştiinţă, conştient, conştiincios. Teze şi antiteze, în *Contemporanul*, nr. 5, 3 februarie 1967, pp. 1, 2.
Peisaj şi climat. Teze şi antiteze, în *Contemporanul*, nr. 8, 24 februarie 1967, pp. 1, 2.
Teze şi antiteze 1. Discuţie cu un referat literar 2. „Îmi placi", în *Contemporanul*, nr. 9, 3 martie 1967, p. 2, şi nr. 10, 10 martie 1967, p. 2.
Teze şi antiteze 1. Condiţia dramaturgiei 2. Doar eşti intelectual 3. Poezii şi poesis, în *Contemporanul*, 11, 17 martie 1967, pp. 1,

Scanned with OKEN Scanner

9; nr. 12, 24 martie 1967, p. 2 și nr. 13, 31 martie 1967, pp. 1, 2.

Teze și antiteze. 1. Popice, 2. Seriozitatea umorului, în *Contemporanul* nr. 14, 7 aprilie 1967, p. 2. și nr. 15, 14 aprilie, 1967, pp. 1, 2.

„Interesant", „drăguț". Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 16, 21 aprilie 1967, p. 2.

Mici confuzii sau argumentul „autorității". Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 17, 28 aprilie 1967, p. 2.

Disponibilitatea actualului. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 18, 5 mai 1967, p. 2.

Nevoia de mit. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 19, 12 mai 1967, p. 2.

Metodologia în cultură. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 21, 26 mai 1967, pp. 1, 9.

De ce asculți Mahler? Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 22, 2 iunie 1967, p. 2.

Gustul criticii. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 1, 6 iunie 1967, pp. 1, 9.

Macrocuvinte. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 23, 9 iunie, 1967, pp. 1, 9.

Teze și antiteze. 1. Platonic. 2. Crossul. 3. Cearta pentru autonomie, în *Contemporanul*, nr. 24, 18 iunie 1967, p. 2; nr. 25, 23 iunie 1967, p. 2; nr. 26, 30 iunie 1967, p. 2.

Pontifii. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 27, 7 iulie 1967, pp. 1, 2.

Autentic și fals. Teze și Antiteze, în *Contemporanul*, nr. 28, 14 iulie 1967, p. 2.

Se mai produc poezii populare? Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 30, 28 iulie 1967, p. 2.

Atitudini fundamentale. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 31, 4 august 1967, p. 2.

Despre frumos și exotic. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 33, 18 august 1967, p. 2.

Teze și antiteze. 1. Care sînt problemele esențiale? 2. Arbitru: gustul subiectiv, în *Contemporanul*, nr. 38, 22 septembrie 1967, p. 2 și nr. 39, 29 septembrie 1967, p. 2.

Substituția prin șablonul verbal. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 40, 6 octombrie 1967, p. 2.

Pe vremea lui Alecsandri. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 41, 13 octombrie 1967, p. 2.

Mecena și funcțiunea lui. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 44, 3 noiembrie 1967, p. 2.

Arta conversației. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 45, 10 noiembrie 1967, p. 2.

Rezumate, semnale. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 1, 3 ianuarie 1969, pp. 1, 2.

Epigonii. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, 2, 10 ianuarie 1969, pp. 1, 6.

Tonul face muzica. Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 9, 28 februarie 1969, pp. 1, 2.

Ai fost la Luvru? Teze și antiteze, în *Contemporanul*, nr. 11, 14 martie 1969, pp. 1, 8.

Scanned with OKEN Scanner

Diaconescu, Romulus, *Piatră la rinichi. Teatrul de Stat din Oradea*, în *Ramuri*, 14, nr. 10, 15 octombrie 1977, p. 12.
Dohotaru, Adrian, *Cartea lui Ioviță. Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș*, Secția română, în *Flacăra*, 29, nr. 50, 11 decembrie 1980, p. 21.
Ducea, Valeria, *Simple coincidențe pe scena Teatrului de Stat din Brăila*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1966, pp. 86—88.
Ducea, Valeria, *Cititorul de contor. Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe*, în *Teatrul*, nr. 5 mai 1974, pp. 91—92.
Ducea, Valeria, *Ordinatorul. Teatrul „Al. Davila" din Pitești*, în *Teatrul*, 26, 10 octombrie 1981, pp. 41—45.
Dumitrescu, Cristina, *Cartea de teatru.* [*Pe marginea piesei de teatru „Dulapul"*], în *Cîntarea României*, 1 decembrie 1980, p. 29.
Dumitrescu, Valentina, *A cincea lebădă. Teatrul dramatic din Baia Mare*, în *Teatrul*, 25, nr. 7—8, iulie—august 1980, pp. 142—143.
Faur, Sanda, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Flacăra*, 22, nr. 2, 6 ianuarie 1973, p. 11.
Firan, Carmen, *Cartea lui Ioviță. Scena atelier a Naționalului „I. L. Caragiale"*, în *Viața studențească*, 25, nr. 39, 30 septembrie 1981, p. 8.
Friduș, Al. I., *Cititorul de contor. Teatrul „V. I. Popa" — Bîrlad*, în *Cronica*, 8, nr. 44, 2 noiembrie 1973, p. 6.
Genoiu, George, *Camera de alături Teatrul de Stat din Galați*, în *Ateneu*, nr. 8, nr. 1, ianuarie 1971, p. 16.
Genoiu, George, *Ștafeta nevăzută. Teatrul Tineretului din Piatra Neamț*, în *Munca*, 27, nr. 7497, 23 decembrie 1971, pp. 1, 2.
Genoiu, George, *Piese românești de actualitate. Camera de alături. Teatrul Național din Iași*, în *Ateneu*, 15, nr. 1, martie 1978, p. 10.
Georgescu, Alice, *Cartea lui Ioviță. Teatrul de Nord din Satu Mare — secția română*, în *Teatrul*, 26, nr. 12, decembrie 1981, pp. 34—35.
Ghițulescu, Mircea, *Ordinatorul. Teatrul Giulești*, în *Steaua*, 32, nr. 1, ianuarie 1981, p. 58.
Ghițulescu, Mircea, *Un pahar cu sifon. Teatrul Mic*, în *Steaua*, 32, nr. 1, ianuarie 1981, p. 58.
Ghițulescu, Mircea, *Ordinatorul. Teatrul Național din Cluj-Napoca*, în *Teatrul*, 26, nr. 5, mai 1981, pp. 70—71.
Giurea, Dan, *Concertino pentru violă, flaut și percuție* (în interpretarea formației de teatru „Breve" a Palatului Culturii din Pitești), în *Argeș*, 14, nr. 2, iunie 1979, p. 14.
Giurea, Dan, *Ordinatorul și zaibărul. Teatrul „Al. Davila" din Pitești*, în *Argeș*, 16, nr. 3, iulie—septembrie 1981, p. 14.
Horea, Ion, *Cartea lui Ioviță. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *România literară*, 14, nr. 10, 5 martie 1981, p. 16.
Ichim, Florica, *Cine ești tu? Teatrul „Al. Davila" Pitești*, în *România liberă*, 27, nr. 7.666, 13 iunie 1969, p. 3.
Ichim, Florica, *Cine ești tu? Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *România liberă*, 27, nr. 7666, 13 iunie 1969, p. 3.
Ichim, Florica, *Un pahar de sifon. Teatrul de Stat din Arad*, în *România liberă*, 33, nr. 11.027, 10 aprilie 1980, p. 2.
Ionescu, Nelu, *Camera de alături. Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași*, în *Flacăra*, 26, nr. 42, 20 octombrie 1977, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Ionescu, Tudor, *In zaibăr veritas*, în *Viața studențească*, 24, nr. 8, octombrie 1980, p. 8.
Iordache, C. Antoaneta, *Piatră la rinichi Teatrul Național din Timișoara*, în *Orizont*, 28, nr. 47, 24 noiembrie 1977, p. 6.
Iosif, Mira, *Simple coincidențe. Studioul I.A.T.C*, în *Teatrul*, 20, nr. 11, noiembrie 1975, pp. 53—54.
Iosif, Mira, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național din Timișoara*, în *Teatrul* 2, nr. 3, martie 1976, pp. 23—24.
Iosif, Mira, *A cincea lebădă. Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca*, în *Teatrul*, 24, nr. 6, iunie 1979, pp. 51—52.
Kivu, Dinu, *Baletul electronic. Teatrul „Matei Millo" din Timișoara*, în *Contemporanul*, nr. 17, 25 aprilie 1969, p. 4.
Lazăr, Ion, *Un fluture pe lampă. Teatrul Dramatic din Brașov*, în *România literară*, 8, nr. 35, 28 august 1975, p. 16.
Lucaciu, Ileana, *Acord. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Săptămîna*, nr. 354, 7 octombrie 1977, p. 4.
Lucaciu, Ileana, *Cititorul de contor. Teatrul Mic*, în *Săptămîna*, nr. 383, 7 aprilie 1978, p. 4.
Lucaciu, Ileana, *Ordinatorul. Teatrul Giulești*, în *Săptămîna*, nr. 519, 14 noiembrie 1980, p. 4.
Lucaciu, Ileana, *Cartea lui Ioviță. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Săptămîna*, nr. 533, 20 februarie 1981, p. 4; nr. 534, 26 februarie 1981, p. 6.
Mielcescu, Doru, *A cincea lebădă. Teatrul Giulești*, în *Tribuna României*, 8, nr. 157, 15 mai 1979, p. 12.
Mielcescu, Doru, *Cartea lui Ioviță. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Tribuna României*, 10, nr. 203, 15 aprilie 1981, p. 12.
Mielcescu, Doru, *Ordinatorul. Teatrul Giulești*, în *Tribuna României*, 10, nr. 203, 15 aprilie 1981, p. 12.
Modola, Doina, *Armistițiul cu diavolul sau Cititorul de contor. Teatrul dramatic din Brașov la Cluj-Napoca*, în *Steaua*, 28, nr. 1, ianuarie 1977, pp. 58—59.
Modola-Prunea, Doina, *Un fluture pe lampă. Teatrul dramatic din Brașov*, în *Tribuna*, 21, nr. 5, 3 februarie 1977, p. 9.
Morăscu, Jeana, *Un pahar cu sifon. Teatrul Național din Craiova*, în *Steaua*, 31, 10 octombrie 1980, p. 59.
Moțoc, Doru, *Cititorul de contor. Teatrul de Stat din Oradea*, în *Scînteia tineretului*, 29, nr. 7605, 1 noiembrie 1973, p. 4.
Munteanu, Virgil, *Ștafeta nevăzută. Teatrul de Stat „Valea Jiului" din Petroșani*, în *Teatrul*, 16, nr. 10 octombrie 1971, pp. 58—59.
Munteanu, Virgil, *A cincea lebădă. Teatrul dramatic din Brașov*, în *Teatrul*, 23, nr. 12 decembrie 1978, pp. 27—29.
Munteanu, Virgil, *Ordinatorul. Teatrul Național din Craiova*, în *Teatrul*, 26, nr. 1, ianuarie 1981, pp. 65—66.
Nicoară, Maria, *Simple coincidențe și servitutile neutralității*, în *Orizont*, 17, nr. 1, ianuarie 1966, pp. 74—77.
Oprea, Ștefan, *Patimi. Teatrul de Stat din Bîrlad*, în *Cronica*, 2, nr. 41, 14 octombrie 1967, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Paraschivescu, C., *Simple coincidențe. Teatrul de Stat din Bacău*, în *Teatrul* 11, nr. 5 mai 1966, pp. 81—84.
Paraschivescu, C., *Ștafeta nevăzută. Teatrul Tineretului din Piatra Neamț*, în *Teatrul*, nr. 1, 1 ianuarie 1972, pp. 61—62.
Parhon, Victor, *Spectacol coupé* [*„Vizită la Malu"*]. *Teatrul Național din Craiova*, în *Ramuri*, 5, nr. 4, 15 aprilie 1968, p. 22.
Parhon, Victor, *Camera de alături. Teatrul Național din Craiova*, în *Ramuri*, 8, nr. 6, 15 iunie 1971, p. 22.
Parhon, Victor, *Armistițiu cu diavolul. Teatrul dramatic din Brașov*, în *Teatrul*, 22, nr. 1, ianuarie 1977, p. 41.
Parhon, Victor, *Ordinatorul. Teatrul Național din Craiova*, în *Contemporanul*, nr. 11, 13 martie 1981, p. 9.
Popescu, Ana Maria, *O pildă modernă într-un spectacol modern (Simple coincidențe)*, în *Contemporanul*, 4, 8 aprilie 1966, p. 6.
Popescu, Magdalena, *Don Juan din Grădina Icoanei*, București, Editura pentru literatură, 1968, în *Gazeta literară*, 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 2.
Popescu, Radu, *Autograful. Teatrul Giulești*, în *România liberă*, 36, nr. 10.625, 23 decembrie 1978, p. 2.
Popovici, Alecu, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Pentru patrie*, 24, nr. 1, ianuarie 1973, p. 28.
Potra, Florian, *Acord*, în *Teatrul*, nr. 2, *februarie* 1977 pp. 46—47.
Potra, Florian, *Acord, Teatrul de Stat din Oradea*, în *Teatrul*, 22, nr. 3, martie 1977, pp. 46—47.
Rădulescu, Ermil, *A cincea lebădă, Teatrul dramatic din Brașov*, în *Astra*, nr. 4, 1 decembrie 1978, p. 17.
Râpeanu, Valeriu, *Ochiul albastru*, în *Luceafărul*, 4, nr. 10 (69), 15 mai 1961, p. 11.
Râpeanu, Valeriu, *„Un fluture pe lampă", premieră la Teatrul Național din București. Succesul unui dramaturg*, în *Contemporanul*, nr. 50 (1361), 8 decembrie 1972, p. 4, [cronică reluată cu unele modificări și tipărită în volumul *Pe drumurile tradiției*, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 146—149.]
Roman, Dimitrie, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Astra*, 8, nr. 1, ianuarie, 1973, p. 11.
Roman, Radu Anton, *A cincea lebădă. Teatrul Giulești*, în *România liberă*, anul XII, nr. 12, 22 martie 1979, p. 16.
Ruja, Alexandru, *Cititorul de contor. Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara*, în *Orizont*, 24, nr. 43, 25 octombrie 1973, p. 9.
Rusu, Ilie, *Simple coincidențe. Teatrul de Stat din Pitești*, în *Teatrul*, 11, nr. 7 iulie 1966, p. 71.
Săvulescu, Monica, *Baletul electronic. Teatrul „Matei Millo" din Timișoara*, în *România liberă*, 27, nr .7659, 15 iunie 1969, p. 3.
Schwartz, Gheorghe, *Un pahar cu sifon. Teatrul de Stat din Arad*, în *Orizont*, 31, nr. 16, 17 aprilie 1980, p. 6.
Stancu-Atanasiu, Natalia, *Camera de alături. Teatrul de radio și televiziune*, în *Scînteia*, 46, nr. 10.712, 28 ianuarie 1977, p. 4.
Stancu, Natalia, *Ordinatorul. Teatrul Giulești*, în *Scînteia*, 50, nr. 11.902, 26 noiembrie 1980, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Stancu, Natalia, *Cartea lui Ioviță. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Scînteia*, 50, nr. 11.996, 18 martie 1981, p. 4.
Șerbănescu, Tia, *Camera de alături. Teatrul TV*, în *România liberă*, 35, nr. 10.033, 27 ianuarie 1977, p. 2.
Taifer, Florin, *Șansa eseului dramatic (în piesele lui Paul Everac). Dramaturgia contemporană*, în *Cronica*, 15, nr. 11, 14 martie 1980, p. 6.
Timcu, George, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Steaua*, 24, nr. 11, iunie 1973, p. 34.
Ulmu, Bogdan, *Trepte, Ana și Autograful. Spectacol compus. Teatrul „Al. Davila" din Pitești*, în *România literară*, 5, nr. 22, 25 mai 1972, p. 23.
Ulmu, Bogdan, *Un fluture pe lampă. Teatrul Național „I. L. Caragiale"*, în *Scînteia tineretului*, 29, nr. 7360, 17 ianuarie 1973, p. 2.
Ulmu, Bogdan, *Acord. Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani*, în *România literară*, 10, nr. 4, 27 ianuarie 1977, p. 16.
Ulmu, Bogdan, *Piatră la rinichi. Teatrul dramatic „Bacovia" din Bacău*, în *Teatrul*, 23, nr. 1, ianuarie 1978, p. 50.
Vasiliu, Eugen, *Camera de alături. Teatrul de dramă și comedie din Constanța*, în *Tomis*, 6, nr. 4, aprilie 1971, p. 13.
Zamfir, N., *Simple coincidențe. Teatrul de Stat din Petroșani*, în *Contemporanul*, nr. 23, 10 iunie 1966, pp. 4—5.
Zamfir, T., *Viața e ca un vagon? Teatrul Mic*; în *Teatrul*, 4 aprilie 1974, p. 58.

B. În limbi străine

Gálfalvi, Zsolt, *A számító-gép jól müködik Giulcștien*, în *Előre*, 34, nr. 10, 10.261, 16 noiembrie 1980, p. 4.
Gálfalvi, Zsolt, *Ordinatorul, Teatrul Giulești*, în *Új Élet*, 24, nr. 1, ianuarie 1981, p. 17.
Hornyacsek, Josef, *Der Besuch Die deutsche Fassung von Charlotte Millitz. Das Jugoscher Volkestheater*, în *Volk und Kultur*, 30, nr. 4, aprilie 1978, p. 10.
Molnár, Tibor, *A szerzó mühelyében — Beszélgetés Paul Everaccal*, în *Új Élet*, 21, nr. 4, februarie 1978, p. 18.
Moraru, Nicolae, *Antagonistic Contradiction? Theatre (About Paul Everac's latest play. The Fifth Swan)*, în *Romanian Review*, 33, nr. 10, octombrie 1979, pp. 129—137.
Szőcs, István, *Vesekő Szatmári Északi Színház, magyar tagozat*, în *Előre*, 2, nr. 9532, 12 iulie 1978, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefaţă / 5

AUTOPORTRET

O schiţă autobiografică / 18
[Confesiuni] / 22
Este teatrul o artă autonomă ? / 23
Două tendinţe în viaţa noastră de teatru / 24

PRINTRE CONTEMPORANI

VALERIU RÂPEANU
[Un dramaturg preocupat de relaţia istorie-teatru] / 28
[Portretul unui scriitor care caută şi promovează organicitatea, continuitatea, consecvenţa] / 29
„Un nou dramaturg : Paul Everac" / 34

VALENTIN SILVESTRU
Paul Everac dramaturg şi remarcabil publicist / 36

OPERA ÎN TIMP

N. BARBU
Teatrul este literatură / 38

DUMITRU MICU
Proclamarea unui mod responsabil de a înţelege cultura şi, în general, de a trăi / 43

CONSTANTIN CIOPRAGA
[Un raţionalist de tip constructiv, preocupat de esenţe] / 46

M. UNGHEANU
[O incursiune în spaţiul istoric românesc] / 49

Scanned with OKEN Scanner

ION ZAMFIRESCU
[Istorie și actualitate în dialog] / 54
SUZANA CARMEN DUMITRESCU
Structuri ale dialogului cu replici repetate în dramaturgia lui Paul Everac / 58

DRAMATURGUL

Poarta. Ferestre deschise. Explozie întîrziată. Descoperirea
ECATERINA OPROIU
Pe marginea unor piese de debut / 72
MIHAI CRIȘAN
Imperfecțiunea textului — inconsistența spectacolului / 83

Costache și viața interioară
MARGARETA BĂRBUȚĂ
[O „dramă și comedie"] / 86

Ștafeta nevăzută
VICU MÎNDRA
[Metafora Ștafetei nevăzute] / 90
TRAIAN ȘELMARU
O piesă dominată de caldă omenie / 93
DINU SĂRARU
[Despre simbolul piesei] / 96
AL. COVACI / 98
GEORGE GENOIU / 99

Simple coincidențe
VALENTIN SILVESTRU
Investigarea sensibilă a actualității / 100
DINU SĂRARU
[O piesă de vibrantă autenticitate] / 104
ION BIBERI
[Mărturia unui moralist în sensul clasic al expresiei] / 113
M. UNGHEANU / 115
RADU POPESCU / 116
TRAIAN ȘELMARU / 116

Scanned with OKEN Scanner

Subsolul (Patimi)
ROMULUS VULPESCU
Omenie / 118
VICTOR PARHON
O pledoarie pentru organicitate / 121
RADU POPESCU / 125
CĂLIN CĂLIMAN / 126
ȘTEFAN OPREA / 127

Baletul electronic
TRAIAN LIVIU BIRĂESCU
[O mostră a eforturilor dramaturgului spre înnoire] / 129

Ana
VLADIMIR STREINU
Reinterpretarea unei legende / 132
EDGAR PAPU
[O deformare specific manieristă în sensul cel mai modern] / 134

Camera de alături
FLORIAN POTRA
[Revelația unei civilizații teatrale contemporane] / 138
DINU SĂRARU
[O piesă de teatru de o remarcabilă co'oratură psihologică] / 142
TRAIAN ȘELMARU / 145
CONSTANTIN CUBLEȘAN / 146
VALENTIN SILVESTRU / 147

Zestrea
VALERIU RÂPEANU
Explicarea sociologică a unui succes teatral / 148
ȘERBAN CIOCULESCU
[O rară încărcătură dramatică îmbinată
cu un înalt ideal moral] / 151
AUREL BĂDESCU / 154

Scanned with OKEN Scanner

Ape şi oglinzi
ION COCORA
[O imperioasă nevoie de libertate] / 155
MIHAI GAFIŢA
Eseu despre libertate / 157
ILEANA POPOVICI / 157
RADU POPESCU / 165

Un fluture pe lampă
VALENTIN SILVESTRU
[Despre drama unui transfug] / 166
FLORIN TORNEA
[O formulă de demonstraţie dramatică] / 168
DUMITRU MICU
[O piesă-eseu care incită la meditaţie şi discuţie] / 171

Cititorul de contor
RADU ALBALA
[Un «symposion» însufleţit cu mijloacele artei] / 176
N. CARANDINO
[O tragedie creatoare care nu se mărturiseşte decît prin faptă] / 178
OV. S. CROHMĂLNICEANU
[O comedie tragică] / 180

Viaţa e ca un vagon ?
ION COCORA
[Un lung şi dinamic monolog] / 185
MARIUS ROBESCU / 186

Acord
MIRA IOSIF
Piesă-eseu despre „noi" şi despre „ei" / 188
FLORIN TORNEA
O replică a „Fluturelui pe lampă" / 190
RADU POPESCU / 192
BOGDAN ULMU / 193
CĂLIN STĂNCULESCU / 193

Scanned with OKEN Scanner

Piatră la rinichi
RADU POPESCU
[Un pamflet dramatizat] / 194
ILEANA LUCACIU
Tot despre chelneri / 196
DUMITRU CHIRILĂ / 198
ROMULUS DIACONESCU / 198
BODGAN ULMU / 198
NATALIA STANCU / 199
VALENTIN SILVESTRU / 199

A cincea lebădă
AUREL BĂDESCU
[Un edificiu metaforic, greu de semnificaţii] / 200
CONSTANTIN CUBLEŞAN
[O piesă cu un accentuat caracter polemic] / 201
ALEXANDRU BALACI
[Fascinaţia adevărului revelat] / 206

Un pahar cu sifon
RADU POPESCU
[O dramă a confesiunii] / 206
MIRCEA IORGULESCU
[O piesă gravă şi profundă despre faţa nevăzută a clişeelor] / 208
FLORICA ICHIM / 211
GHEORGHE SCHWARTZ / 211
MARILENA CALISTRU / 212
RADU ANTON ROMAN / 213
ILEANA BERLOGEA / 213
AUREL BĂDESCU / 213

Cartea lui Ioviţă
MARGARETA BĂRBUŢĂ
[O piesă-eseu despre raporturile dintre individual şi social] / 215
RADU POPESCU
[O piesă despre drama interioară a unui erou] / 217
RADU ALBALA / 219

Scanned with OKEN Scanner

Referințe critice privind alte opere

MAGDALENA POPESCU / 221
IOANA POPESCU / 221
FLORICA ICHIM / 222
GEORGE RADU / 223
EUGEN VASILIU / 223
BOGDAN ULMU / 224
CORNEL REGMAN / 225
DINU SĂRARU / 226
CONSTANTIN CUBLEȘAN / 226
DUMITRU RADU POPA / 228
RADU POPESCU / 228
ȘERBAN CIOCULESCU / 229
A. GEORGE / 229
ILEANA LUCACIU / 230
MANOLE AUNEANU / 230
ION ARIEȘANU / 231

Tabel cronologic / 232
Bibliografie selectivă / 241

Scanned with OKEN Scanner

LECTOR : BOGDAN BĂDULESCU
TEHNOREDACTOR : ELENA PREDA

APĂRUT 1984. BUN DE TIPAR 17.09.1984
COLI TIPAR 16,25

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 1149
LA I. P. „13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97, BUCUREȘTI,
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA CRITICĂ

În această colecție au mai apărut:

(1972 - 1984)

d. anghel
tudor arghezi
aurel baranga
eugen barbu
ion barbu
lucian blaga
geo bogza
dimitrie cantemir
i. l. caragiale
george coșbuc
ion creangă
al. davila
delavrancea
mihai eminescu, po
național
nicolae fili
gala galacti
constantin do
octavian goga
ion heliade rădulescu
c. hogaș
nicolae iorga

alexandru ivasiuc
eugen ebeleanu
e. lovinescu
horia lovinescu
alexandru macedonski
c. negruzzi
alexandru odobescu
hortensia papadat-bengescu
palia de la orăștie
vasile pârvan
alexandru philippide
marin preda
viu rebreanu
hail sadoveanu
ndru sahia
l sebastian
oan slavici
zahâria stancu
nichita stănescu
vladimir streinu
v. voiculescu
duiliu zamfirescu

1000250204066 29

Lei 12,50

Scanned with OKEN Scanner